FINE ARTS LIBRARY
FL 1KAC -

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

FA768.8.104

Harvard College Library

FROM THE FUND BEQUEATHED

BY

CHARLES SUMNER

(Class of 1830)

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

"For books relating to Politics and Fine Arts."

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

GESCHICHTE
DES DEUTSCHEN KUNSTGEWERBES
IN SIEBENBÜRGEN

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
104. HEFT

GESCHICHTE
DES
DEUTSCHEN KUNSTGEWERBES
IN SIEBENBÜRGEN

VON

Dr. **VICTOR ROTH**

MIT 75 ABBILDUNGEN AUF 33 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

FA768.8.104

HARVARD COLLEGE
MAR 5 1900
LIBRARY.

Sum in fund

Digitized by Google

EMIL SIGERUS

IN TREUER FREUNDSCHAFT ZU GEEIGNET.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	XI
Einleitung	1
Bronzeguß	5
Eisen	26
Kupfergeschirr	41
Zinn	46
Goldschmiedekunst	58
Keramik	142
Möbelbau	167
Textilkunst	196
Leder	226
Schlußwort	241
Sach- und Ortsregister	246
Nachträge und Berichtigungen	260

Verzeichnis der Abbildungen.

Taf. I: Das Schaaser Taufbecken.
Das Hermannstädter Taufbecken.
» II: Die Rüstkammer auf dem Hermannstädter Rathaus.
» III: Geätzte und goldtauchierte Rüstungsteile in der Hermannstädter Rüstkammer.
» IV: Kupfergeschirr der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.
» V: Zinngeschirr der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.
» VI: Zinngeschirr im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.
» VII: 1) Gebuckelte Zinnkanne im Besitz der Meeburger Kirchengemeinde.
2) Gravierte Zinnkanne in der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.
3) Zinnkanne mit Ausgußrohr im Besitz der Meeburger Kirchengemeinde.
» VIII: 1) Abendmahlskelch in der ev. Gemeinde in Tartlau bei Groß-Schenk.
2) Das Mergler Ciborium im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.
3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Heltau.
» IX: 1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Kreisch.
2) Ciborium der ev. Gemeinde in Marktschelken.
3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg.
» X: 1) Abendmahlskelch mit Drahtemail im Besitz der ev. Gemeinde in Klein-Schelken.
2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Deutsch-Kreuz.
3) Abendmahlskelch mit Drahtemail im Besitz der ev. Gemeinde in Groß-Schenk.
» XI: 1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg.
2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.
3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Birthälm.
» XII: 1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.
2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Schaas.
3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.
» XIII: Das Stolzenburger Kreuz.
» XIV: 1) Altarleuchter des Sebastian Hann im Hermannstädter ev. Kirchenschatz.
2) Prunkpokal im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.
3) Zunftbecher im Brukenthalschen Museum.
» XV: Silberne Trinkgefäße im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.
» XVI: 1) Silberner Deckelkrug im Hermannstädter ev. Kirchenschatz.
2) Abendmahlskanne der ev. Gemeinde in Birthälm.
3) Abendmahlskanne des Thomas Stin im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

(Die Unterschriften 1 und 3 sind auf der Tafel zu versteilen.)

Taf. XVII: 1) Heftel in Privatbesitz.
2) Heftel im Karpathenmuseum in Hermannstadt.
3) Heftel in der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

» XVIII: 1) Gürtel in bäuerlichem Besitz.
2) Silberschale des Sebastian Hann im Pfälzischen Museum zu Kaiserslautern.
3) Gürtel in bäuerlichem Besitz.

» XIX: Siebenbürgisch-sächsische Bauernmajolika der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

» XX: 1) Weinkrug in der Sammlung A. Resch in Kronstadt.
2) Wasserkrug in der Sammlung A. Resch in Kronstadt.
3) Weinkrug im Brukenthalischen Museum in Hermannstadt.

» XXI: Siebenbürgisch-sächsische Ofenkachein. 5 in der Sammlung E. Sigerus, die übrigen im Brukenthalischen Museum in Hermannstadt.

» XXII: Siebenbürgisch-sächsische Ofenkachein im Brukenthalischen Museum in Hermannstadt.

» XXIII. Flachschnitzereien vom Chorgestühl in der Schäßburger Bergkirche.

» XXIV: Renaissancetruhe der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

» XXV: Armsessel der Sammlung Julius Teutsch in Kronstadt.

» XXVI: Schrank der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt

» XXVII: Siebenbürgisch-sächsisches Bauernzimmer in Meeburg.

» XXVIII. Das siebenbürgisch-sächsische Bauernzimmer im Karpathenmuseum in Hermannstadt.

» XXIX: Siebenbürgisch-sächsische Webereien.
1) Brukenthalisches Museum.
2) Sammlung E. Sigerus.

» XXX: Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

» XXXI: Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien und Durchbruchsarbeiten der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

» XXXII: Meßgewand im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Kronstadt.

» XXXIII: Stickereien auf Leder und Lederapplikationen auf Pelzen siebenbürgisch-sächsischer Bauern in Groß-Laßlen.

VORWORT.

Mit einem doppelten Gefühle gebe ich die vorliegende Arbeit über die „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen" als dritten Teil meiner „Geschichte der deutschen Kunst in Siebenbürgen"[1] aus den Händen. Einesteils empfinde ich es als Wagnis, ein Gebiet der Kunstgeschichte systematisch zu beleuchten und aesthetisch zu bewerten, dem die wissenschaftliche Forschung bisher nur gelegentlich, gleichsam nur im Vorübergehen Beachtung geschenkt hat und bei dem es nun in erster Reihe die methodischen Ausgangspunkte zu finden galt. Es hat sich auch hier darum gehandelt, die Kunst eines Volkes, dem ferner Stehende den Vorwurf der Kunstarmut gemacht haben, in die allgemeine Wissenschaft einzuführen und diese selbst das letzte Wort über die auch auf dem Felde der Kunst geleistete Kulturarbeit sprechen zu lassen. Andernteils darf ich ohne Ueberhebung die Genugtuung für mich in Anspruch nehmen, nicht, daß diese Arbeit, so, wie sie ist, sondern, daß sie überhaupt entstehen konnte, ich darf es wohl, trotzdem ich darauf gefaßt bin, daß man zwischen den Ausführungen und den immerhin bescheidenen Denkmälern des Kunstgewerbes und der Volkskunst in diesem Lande den richtigen, durch eine nüchtern abwägende Objektivität gewonnenen Abstand vermissen könnte.

Der Schwierigkeiten bei der Niederschrift dieses Werkes war ich mir bewußt. Gerade in den Abschnitten, in denen die

[1] *Der erste Teil: „Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen" erschien 1905 als Heft 64 und der zweite Teil: „Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen" 1906 als Heft 75 der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" bei J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg.*

Aeußerungen der Volkskunst im engeren Sinne behandelt wurden, stieß die Darstellung auf Schritt und Tritt auf Probleme, die nur angedeutet und nicht gelöst werden konnten. Ueberall dort, wo sich Fragen nach dem Ursprung und Wesen der Form und des Ornaments erhoben, öffnete sich dem Blick nicht nur der Westen, sondern auch die weite Ferne des Orients. Es ist leider nicht möglich gewesen, die Einflüsse des Morgenlandes, an dessen Schwelle Siebenbürgen liegt, im einzelnen mit wünschenswerter Genauigkeit festzustellen. Der Zukunft, von der wir eine eingehende Darstellung des altsächsischen Handels mit der Türkei erwarten, ist es vorbehalten, hier größere Klarheit zu schaffen. Die schon durch den Umfang des Buches gebotene Knappheit hat es unmöglich gemacht, dem einen und anderen Kapitel, z. B. dem über die Möbelstücke des Bauernhauses, besonders nach der Seite ihres geschichtlichen Werdens hin, eine tiefergehende Behandlung angedeihen zu lassen.

Zweierlei geht wohl aus den Blättern dieses Buches hervor. Das eine ist die Tatsache, daß das kunstgewerbliche Leben der Deutschen in Siebenbürgen am großen Strome der deutschen Kunst, in den hier mancherlei fremde Zuflüsse einmünden, seinen vollen Anteil hat und das andere ist das unbestreitbare Recht freudigen Stolzes dieses Volkes auf seine künstlerische Vergangenheit. Das persönliche Moment in ihr liegt in der alle Wissenschaft gründenden Sehnsucht nach Wahrheit, und es wäre der schönste Lohn des Verfassers, wenn man zwischen den Zeilen die Mühe des Suchens nach dieser Wahrheit, merken würde. Vielleicht fühlt man es, daß es derselbe Herzschlag ist, der in den Vätern allemal dann lebendiger pochte, wenn sie über die Enge ihres Daseins hinaus den Idealen des Lebens Raum zu schaffen trachteten. So werden auch diejenigen über diese Arbeit gerechter urteilen, die täglich die Denkmäler höchster Kunstübung aller Zeiten und aller Völker vor Augen haben und deshalb geneigt sind, das Kunstleben einer Stammesgemeinschaft von einer viertel Million Seelen allzugering einzuschätzen. Denn, so meine ich, eine große Tatsache der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte leuchtet aus den Werken der sächsischen Volkskunst hervor, das ist der ideale Zug in Not und Elend, in Angst und Bedrückung auf die höheren Ziele des Menschenlebens nicht zu vergessen und

selbst die rauchenden Trümmer des zerstörten Hauses zu einem neuen, weiteren und dauernderen Bau zusammenzufügen. Dadurch aber ward die Kunst, wie ihr das Bauernleben eine Stätte des Gedeihens zu bieten vermochte, zu einer Bezeugung des unzerstörbaren Willens zum Leben überhaupt. Nicht auf dem Wege der Reflexion ist diese Volkskunst entstanden, nicht beim Schein der Studierlampe ist sie erdacht, nicht durch gelehrte Abstraktion auf dem Reißbrett ist sie konstruiert worden, nein, als eine Notwendigkeit haben sie die mannigfachen Einflüsse gezeugt, die hier aus den verschiedensten Kulturzentren in breitem Strom zusammenflossen, von der Volksseele erfaßt und in die selbstgegrabenen Beete gelenkt. Und wenn deshalb die Forschung nicht imstande ist, den Nachweis zu führen, daß all das, was in den Betätigungskreis der sächsischen Kunst gehört, als ein Spezifikum der nationalen Lebensäußerungen des sächsischen Volkes anzusehen ist, das Erhebende bleibt doch die Wahrheit, daß das deutsche Leben hier in diesem Lande doch die Energie in sich getragen hat, fremdes Strandgut, das die von weither heranrollenden Wogen an die Ufer geschwemmt haben, mit eigenem Geiste zu ergreifen, ihm einen Hauch des eigenen Fühlens mitzuteilen und so eine Kunst zu schaffen, die trotz ihrer ererbten, errungenen, erhandelten und übernommenen Elemente zu einem volklichen Besitztum, zu einem Schatz der Blutsgemeinschaft geworden ist. Den deutschen Bürgern und Bauern dieses Landes hat die Kunst die Behausung anheimelnd, die Tracht praktisch, ausdrucksvoll, das Geräte handlich, zweckentsprechend, form- und farbenfreudig ausgestaltet, sie hat ihn durch die Jahrhunderte in aller Treue geleitet und hat nicht unwesentlich dazu beigetragen, das Gesamtbild des Volkslebens zu individualisieren, reicher zu machen und persönlichen Momenten Geltung zu verschaffen, die auf die ernsten Nuancen der Haupttöne die belebenden Lichter setzen. Jene unaufhörlichen Berührungen mit anderen Nationen, mit Szeklern und Slaven, mit Türken und Wlachen, dazu die schon seit den Tagen Stefan des Heiligen bis in unsere Tage tief und voll herüberwogende Flut deutscher Kultur haben bildend und umgestaltend unserem Kunst- und Kulturleben Wege und Bahnen geschaffen, deren Richtung schließlich doch durch die Kraft der sächsischen Volksseele bestimmt wurde. Es ist wahr, daß die

umwohnenden Völker mancherlei ornamentale und formale Gedanken geliefert haben, daß die sächsischen Herren auf den Landtagen der drei Nationen das Vorbild des kleidsamen polnisch-magyarischen Mentes, des Dolmans, der Verschnürung des enganliegenden Beinkleides sich angeeignet haben, wir bekennen, daß mancherlei Elemente der Bauernstickerei auf magyarische Beispiele zurückgehen, wir wollen es nicht verschweigen, daß Laube und Torbogen sich an die adlige Kurie auf Komitatsboden anlehnt, aber es ist zugleich ein Ruhmestitel der sächsischen Geschichte auf diesem Gebiet, daß all das geistig so sehr sächsisches Eigentum geworden ist, daß nur noch die Wissenschaft die alten Zusammenhänge aufzuhellen vermag. Und erst, wenn man die Figurenzeichnungen der Tiersymbolik näher ins Auge faßt, in der sich nicht nur altchristliche Vorstellungen, sondern selbst griechisch-asiatische und germanische Gedankenkreise wundersam durchkreuzen, so eröffnen sich weite Fernsichten auf die Quellen, aus denen freilich unbewußt geschöpft wurde, und diese Perspektiven schließen sich umso fester zusammen, wenn uns deutsche, besonders Nürnberger Anregungen und direkte Uebertragungen allenthalben begegnen.

Es liegt kein Grund vor engherzig zu bedauern, daß die deutsche Kunst in Siebenbürgen nicht ausschließlich aus rein sächsischem Boden erwachsen ist, denn wir wissen es, daß es keine Kultur gibt, die in der vollständigen Isolierung eines Volkskörpers hätte entstehen können. Kunstgewerbe und Volkskunst sind auch hier aus der Geschichte heraus entstanden, durch Individualisierung und Anpassung an den Volkscharakter haben sie ihr Gepräge erhalten.[1]

Aus diesen Gesichtspunkten heraus ist diese Darstellung entstanden. Durch sie mag sie sich selbst rechtfertigen!

Meinem verehrten Freunde, Herrn Emil Sigerus in Hermannstadt aber, der nicht nur die Korrekturen mitgelesen und den Index angelegt hat, sondern auch mit der Fülle seines reichen Wissens als Forscher und seiner gewiegten Erfahrung als

---

1 *Vergl. V. Roth: Unsere Volkskunst. Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt 1908, Nr. 10577—10579.*

Sammler mir unermüdlich hilfreich zur Seite gestanden ist, danke ich von ganzem Herzen!

Der Verlagsanstalt gebührt auch diesmal für die tadellose typographische Ausstattung dieses Werkes volle Anerkennung!

So empfehle ich denn schließlich meine Arbeit der wohlwollenden Beachtung der Wissenschaft und der Nachsicht meiner Freunde. Ich tue das in der Hoffnung, daß es mir vergönnt sein wird, die „Geschichte der deutschen Malerei in Siebenbürgen" als abschließenden Teil des Gesamtwerkes folgen zu lassen.

Groß-Laßlen, am 26. Oktober 1908.

Dr. VICTOR ROTH.

Ein Gemeinwesen, das durch die Eigenart seiner Verhältnisse auf sich allein angewiesen war, entwickelt aus sich selber die Bedingungen, unter denen seine Bedürfnisse befriedigt werden können. Diese Bedürfnisse aber sind teils materieller, teils idealer Natur. Bald gilt es lediglich die Not des Tages zu stillen und den äußeren Erfordernissen der Lebenserhaltung Genüge zu tun, bald aber spricht die Seele: „Ich bin auch da und will meinen Teil haben". So ergibt sich die Pflege des Heiligen, Edlen und Schönen.

Ein Volk, das eine Geschichte hat, muß auch eine Kunst haben. Schon auf einer sehr niederen Stufe der menschlichen Kultur werden ästhetische Ansprüche empfunden. Nun ist aller Schmuck, alle Verzierung von Gebrauchsgegenständen, sind Farbe und Ornamente nichts anderes als Mittel zur Befriedigung der ästhetischen Sehnsucht. Die Kunst ist ein Lebensbedürfnis und eine Notwendigkeit. Deshalb hat Goethe mit Recht gesagt: „Nötig ist die Kunst zunächst, weil sie eine Sprache ist, bloße prosaische Worte, bloße technische Zeichnungen und Modelle sagen nicht alles, was wir Menschen einander mitzuteilen haben. Das Unaussprechliche, das Unbeschreibliche, die Unwägbarkeiten wollen auch zum Ausdruck gelangen, und den Künstlern gelingt es oft, Worte, Töne, Formen und Farben für sie zu finden."[1]

Gedanken von allgemeiner Geltung finden überall ihre Bestätigung. Auch in Siebenbürgen, wo seit dem 12. Jahrhundert ein kleiner deutscher Volksstamm den Pflichten gegen den Staat und den Pflichten gegen sich selbst gerecht zu werden strebt, tritt die künstlerische Betätigung als eine Begleiterscheinung aller

[1] W. Bode: Goethes Aesthetik. Berlin 1901. S. 324.

Lebensäußerungen hervor, und auch darin findet ein Goethescher Ausspruch seine Bestätigung: „Ohne Kunst kann man nicht leben, weder im Süden, noch im Norden.“ [1]

Das Leben einer volklichen Geschlossenheit, die ihre eigene Kirche, ihr eigenes Schulwesen besaß, die ein besonderes Kontingent zum Reichsheere stellen mußte, die im Staate selbst eine auf verbriefte Rechte und Privilegien gestützte Sonderstellung einnahm, ein Volk, das so ganz aus sich selbst seine eigene Kultur erringen und erhalten mußte, trägt in sich die Kraft, auch dem Schönen in seiner Mitte eine Stätte zu bereiten. So haben denn auch das Kunsthandwerk und die Volkskunst in den sächsischen Städten und Dörfern Siebenbürgens geblüht und nicht unrühmliche Zeugnisse ihres Wirkens hinterlassen. Freilich — und das müssen wir der Darstellung einer Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen vorausschicken — steht dieses Kunsthandwerk nicht immer auf derselben Höhe, die es in den gleichen Zeiten an anderen Orten, besonders in den deutschen Reichsstädten erreicht hat, freilich gelangten manche Zweige überhaupt nicht zur Entwicklung, weil alle Vorbedingungen hiezu fehlten, aber trotzdem scheint es lohnend, den Besitzstand an Denkmälern längst verblichener handwerklicher und zünftiger Tätigkeit zu sichten und die Fäden zu entwirren, die hier die Zeit zu einem Gewebe verknüpft hat, das nicht ohne Farbe und nicht ohne allen Glanz ist.

Auf die Ausgestaltung der Formen, beziehungsweise auf die Bevorzugung bestimmter Typen und auf den Charakter des siebenbürgisch-sächsischen Kunstgewerbes war es von ausschlaggebendem Einfluß, daß die Kirche und die bürgerliche Gesellschaft Abnehmer und Besteller künstlerisch ausgeführter Gebrauchsgegenstände waren. Kunstliebende Patrizier, reiche Aristokraten gab es in jener Zeit, da das Kunsthandwerk auf der Höhe seiner Bedeutung stand, innerhalb der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinschaft nur in geringem Maße, ebenso fehlte die tiefere Einwirkung von regierenden Fürsten, die gewöhnlich nur indirekt von Bedeutung waren, als die bei jeder Gelegenheit erwünschten, erbetenen oder erpreßten „Ehrungen“ in den meisten Fällen in Er-

[1] Goethe an die Herzogin Amalie, bei W. Bode, a. a. O., S. 324.

zeugnissen des Kunsthandwerks, besonders in solchen der Goldschmiedekunst bestanden. Außerordentlich aber kam es der Volkskunst zustatten, daß die Tracht des städtischen Bürgers auch auf das Land übertragen und der städtische Schmuck auch von den Bauern angenommen wurde. In der Landbevölkerung wurde der Sinn für eine farbige, mit Zierwerk mancherlei Art ausgestattete Kleidung geweckt, der bis in unsere Tage angehalten hat. Frühzeitig hat sich der Gebrauch farbiger und mit eigenartiger Ornamentik versehener Majoliken auch in dem Bauernhause Eingang verschafft und hier eine Zufluchtstätte gefunden, bis das importierte Steingut, Glas und schließlich das Porzellan das bodenständige Geschirr verdrängte.

Gewiß konnte es ein Kunsthandwerk in Siebenbürgen nur deshalb geben, weil die Kultur des Volkes, das hier lebte, den Boden schuf, aus dem es seine Nahrung sog. Aber die Meister, die in ihren Werkstätten den Dingen, die sie schufen, künstlerische Gestalt gaben, und die der Bürger in der Stadt und der Bauersmann in dem Dorf, nicht selten die kirchliche Gemeinde ihm abnahmen, standen nicht nur in jenen zünftigen Traditionen, die überall in Geltung waren, wo ein deutsches Handwerk seine Zelte aufgeschlagen hatte, sondern sie waren auch sichtbar bemüht, diese Traditionen nicht verlöschen zu lassen. Deshalb das Wandern der Gesellen und Meister zu jenen Städten, in denen ihr Handwerk zu größerer Bedeutung gelangte. Deshalb zogen die Goldschmiede nach Wien und Nürnberg und Augsburg, deshalb aber kamen auch von dortner ihres Gewerbes Kundige nach Siebenbürgen; dasselbe aber geschah ebensogut in anderen Städten Ungarns, vor allem auch in der Zips, dessen Städte mit Krakau wieder in engerer Verbindung standen. Krakau aber war im 15. Jahrhundert ein leuchtender Ort deutschen Kunstlebens, das weithin ausstrahlte, und mancher Altar in Oberungarn und die Beziehungen des Veit Stoß zu Siebenbürgen sprechen hiefür in lebendiger Weise.

So nimmt das Kunsthandwerk in Siebenbürgen keine isolierte Stellung ein und die in ihm wirksam gewesenen Kräfte sind im wesentlichen keine anderen gewesen, als die die Baukunst und die Plastik ermöglicht hatten.

Während aber die Architektur und die Bildhauerkunst ledig-

lich ausländischen Geist atmen, zeigt besonders die Volkskunst reiche Spuren des Orients, an dessen Toren Siebenbürgen liegt. Mitten im Strom ist das Kunstleben in diesem Lande gestanden, und so spiegelt sich die große Welt in der kleinen Welt der Deutschen in Siebenbürgen nicht ohne Glanz und Reiz wieder.

Bronzeguß.

Unter den kunstgewerblichen Betätigungen gelangte in Siebenbürgen zunächst der Bronzeguß in Aufnahme. Die Gemeinde, die sich auf der neugerodeten Dorfgemarkung angesiedelt hatte, baute gar bald, wenn auch zunächst nur ein hölzernes Kirchlein, in dem die Glocke[1] nicht fehlen durfte. Was sich an älteren Glocken, von denen die meisten dem 15., nicht wenige sogar dem 14. Jahrhundert angehören, erhalten hat, beweist den außerordentlich hohen Grad technischer Vollkommenheit, den das Gewerbe der Glockengießer in Siebenbürgen schon frühzeitig erreicht hat. Die Silhouette ist gerade bei den älteren Stücken von einem wohlgefälligen Schwung der Linien und wo Schriftzeichen angebracht wurden, sind diese von einer Feinheit der Ausführung, die in der späteren Zeit nicht mehr erreicht wurde. Als ein schönes Muster solcher Leistungsfähigkeit kann vielleicht die Glocke in Schmiegen gelten, die in gotischer Minuskel den von zwei Schnüren[2] eingefaßten Spruch trägt: O rex glorie veni cum (pace).[3]

Im ganzen sind die ältesten Glocken schmucklos gehalten, nur selten tritt ein Wappen als Relief auf, wie das auf der Glocke in Jegény bei Klausenburg, die als die älteste siebenbürgische Glocke überhaupt 1252 von einem Hermannstädter Meister ge-

---

[1] Vergl. Fr. Müller: Zur älteren siebenb. Glockenkunde. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde VI, S. 200 ff.

[2] Wie diese Schnüre entstanden sind, erzählt Seraphin, Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXIV, S. 167. Im Gegensatz zu ihm ist mit Rücksicht auf das häufige Vorkommen anzunehmen, daß der Abguß der Schnüre beabsichtigt war.

[3] Müller, a. a. O., S. 222.

gossen wurde.[1] Da nach Otte die älteste datierte Glocke Deutschlands auf der Burchardkirche in Würzburg aus dem Jahre 1249 stammt, darf die Zahl 1252 mit Nachdruck genannt werden. Ob die mehrfach umgegossene Glocke in Klosdorf mit faksimilierter Inschrift: CHAMPANA · SANCTI · GEORGII · TETRA · GRAMATON MIIIΣ · wirklich dem Jahr 1190 angehört, wie Müller meint, indem er eine ungenaue Wiedergabe der urprünglichen Jahreszahl MCXC annimmt, wagen wir nicht mit voller Sicherheit zu behaupten, obwohl der Charakter der gotischen Majuskeln dieser Annahme nicht widersprechen würde und Glockentürme aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeugt sind, wie Rogerius berichtet hat.[2] Auch jene Nachricht Müllers, derzufolge das aus Bronzeblech geschmiedete Glöckchen auf der Keisder Burg „vielleicht noch in das 12. oder 13. Jahrhundert" hinaufreicht,[3] geben wir ohne eine Verantwortung für die Richtigkeit der Vermutung mitübernehmen zu können. Mit dem 14., vor allem aber mit dem 15. Jahrhundert mehren sich die Glocken.

Besondere Aufmerksamkeit erwecken die eigenartigen Verzierungen, die schon an Glocken des 14. Jahrhunderts bemerkbar, in wechselnder Gestalt und Fülle den Gang der Entwicklung auf ihrem Wege begleiten. Ihr Stil ermöglicht, selbst wenn die Jahreszahl oder eine Inschrift fehlt, die ungefähre Datierung. Sehr oft sind auf den Glocken, so in Rauthal und Pretai in Medaillons Drachengestalten modelliert, in Meeburg und Mediasch finden wir den springenden Hirsch, an mehr als an einer Glocke begegnen Evangelisten, ein thronender König, der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, so in Baassen, in Schmiegen, in Meschendorf auf der Glocke vom Jahre 1515. Auf einer Marktschelker Glocke ist in die unverständliche Inschrift das Relief eines „Falkenjägers" und das eines phantastischen Drachens eingefügt, auf der kleinen Glocke in Kleinschenk aus dem Jahre

---

[1] Vergl. die Notitiae Parochiae Jegenyensis in des Grafen Josef Kemény handschriftl. Tentamen Codicis diplomatici Transsilvaniae. Müller, a. a. O., S. 205.

[2] M. Rogerii . . . miserabile carmen: c. 40 Basilicarum signidem campanilia de loco ad locum erant nobis signa ducentia; et ipsa viam nobis satis horridam praesignabant. Script. scr. hung. I. 320. — Müller, a. a. O., S. 204.

[3] Ebenda S. 210.

1499 befinden sich Schildchen mit Löwen und Drachen und auf der mittleren in Tobiasdorf ebenfalls Drachen und Greifen, die an die Darstellungen der gleichen Tiere auf der Glocke der ehemaligen Spitalskirche in Schäßburg erinnern. Auf einer Malmkroger, Baassener und Nimescher Glocke kehrt das Rebblattornament wieder, das sich auf dem Mediascher, Schaaser und Denndorfer Taufkessel vorfindet.

Aus der langen Reihe der Glockeninschriften, die zum größten Teile von Müller gelesen worden sind, greifen wir außer einigen inhaltlich wichtigen, vor allem diejenigen heraus, die den Namen des Gießers enthalten.

Auf der Hermannstädter Nachtglocke lesen wir:

«Ego sum alpha et O cruci pium et luis,
Hanc campanam, origo o rex glorie
Fecit magister Johannes de Wertheim sub Anno domini Mil(lesi)mo CCCC(gesi)mo VII decimo.»

Der erste Gießername ist also der Name eines Zugewanderten. Ob er aus Wertheim im badischen Kreis Mosbach oder aus Wertheim am Ammersee in Bayern gekommen ist, wissen wir nicht, aber er ist einer von den vielen, die der ununterbrochene Zustrom deutscher Handwerker nach Siebenbürgen gebracht hat. Zu ihnen gehört auch Georgius Wenning, ein Wiener. Auf der großen Glocke in Schönberg steht sein Name „GEORGIUS WENNING VON WIEN, IN DER HERMANNSTADT GOS MICH ANNO 1628 N DER EHRE GOTTES“ und auf der kleineren Glocke „Georgius Wenning von Wien. In der Hermannstadt Gos nich Dvrch das Fever flos ich 1628.“ Ebenfalls ausländischer Herkunft waren wohl Jakobus Steinheiser, der 1642 für Reußdorf, und Johannes Mottko, der 1647 in Hermannstadt für Marktschelken Glocken gegossen hatte. Die darauf Bezug habenden Inschriften lauten: „VERBUM DOMINUM (sic!) MANET IN AETERNUM A. D. MDCXLII JACOBUS STEINHEISER.“ — „MIT GOTTES HILF MICH GEGOSSEN HAT JOHANNES MOTTKO IN HERMANNSTADT FECIT ANNO DOMINI 1647.“

Zuerst in Weißenburg, dem heutigen Karlsburg, und dann in Hermannstadt weilte ebenfalls ein Fremder, Antonius Uten.

Die Glocke b[1] in Kleinschenk trägt die Inschrift: „Mit Gottes Hilf Gos mich Antoni(us) Uten in Weißenburg A. D. 1644“, und die Glocke c in Jakobsdorf „Soli Deo Gloria me fvdit Antonius Vtenn Cibiniensis A. D. 1645.“ Interessant ist hier der Wechsel des Wohnortes, den man wohl mit der endgültigen Niederlassung Utens in Hermannstadt in Zusammenhang bringen darf. Auch Sigismund Stundenmacher, der 1559 die große Glocke für Seiden anfertigte, wird wohl kein Siebenbürger Sachse gewesen sein. Ohne alle Inschriften, in denen der Meistername vorkommt, anzuführen — finden sie sich doch bei Müller verzeichnet — stellen wir den Angaben Müllers folgend hier die bekannt gewordenen Gießernamen zusammen, wobei die Jahreszahl das Datum des Gusses, und der in Klammern gesetzte Name den Standort der betreffenden Glocke bezeichnet. 1417 Johannes von Wertheim (Hermannstadt); 1430 Johannes von Schäßburg (Bistritz a. u. b.), 1438 Leonhardus (Hermannstädter Taufbecken); 1440 Jakobus (Schäßburger Taufbecken); 1601 Wolfgangius Cibinii (Mediasch); 1536 Sigismundus Cibin(iensis) (Déva; reform. Kirche b.); 1544 Gregorius (Marienburg b. Schäßburg); nicht datiert: Magister Caspar (Tobsdorf); 1550 Sigismundus (Groß-Kopisch b.); 1559 Sigismund Stundenmacher (Seiden a.); 1562 Jerg (Georg) Paul (Tartlau, Burzenland); 1568 G. R. (Schoresten); 1576 Georgius Leffler (Klosdorf); 1576 Georgius Mergeler C(o)r-(o)n(ensis) (Hermannstadt, Becken im Schallfenster); N(ic)o(la)e Büxenmeister (Reußdorf b.); 1590 Abr(aham) Cry (Coroniensis?) (Bodendorf b.); 1604 Paulus Neidel (Ménaság röm. kath. Kirche); und 1622 Pa Ne (Paulus Neidel) (Leblang a.), 1638 (Stein b.), 1648 (Neudorf b. bei Schäßburg und Kronstadt); 1627 Johannes Neidel Coronensis (Reps b.); 1647 (Nimesch c.); 1628 Georgius Wenning von Wien in der Hermannstadt (Schönburg a. u. b.); 1642 Jakobus Steinheiser (Reußdorf a.); 1644 Antoni(us) Uten in Weißenburg (Kleinschenk b.); 1645 Antonius Vtenn Cibiniensis (Jakobsdorf c.); 1647 Johannes Mottko in Hermannstadt (Marktschelken c); 1647 Jost Constein (Déva ref. Kirche a.); 1650 Johannes Weißenberjer in Schäßburg (Klein-Probsdorf b.); 1653

[1] a, b, c dienen zur Bezeichnung der Glockengrößen, wenn sich auf einem Turm mehr als eine Glocke befindet.

Johannes Schkadt (Groß-Laßlen a.); 1604 Skadt (Weingartskirchen); 1666 Petrus Murarius Coronensis (Galt c.); 1666 Georgius Mergeler Coronensis (Homorod Sz. Márton unitar. Kirche a. u. b.); 1670 Andreas Filk (Szász-Csárás ref. Kirche); 1677 Andreas Fylkenius (Schäßburger Pfarrkirche); 1677 Gregorius Mergeller Coronensis (Klausenburg, röm. kath. Kirche), für 1674 als fusor ornamentorum in Mediasch bezeugt.

Von der Höhe, auf der sich der Glockenguß noch im 17. Jahrhundert befand, sank er bald herab. Einen interessanten Beleg dafür bietet eine Aufzeichnung des J. Dück in seinen „Zeidner Denkwürdigkeiten". „Den 20. Mai (1775), als man ins Singen läutet, unter dem Zusammenläuten ist unsere große und weitberühmte Glocke zersprungen, welche 295 Jahre gedauert hatte und immer mit Vergnügen gehört wurde.

Den 8. Juni ist ein Meister aus Broos kommen mit Namen János Váradi, mit welchem wir eins wurden, die zersprungene Glocke für fl. 130 und jeden Tag zwei Maß Wein von neuem zu gießen. Den 25. Juni fing er an in der Kauf- oder Spiellaube den Gußofen zu machen und die Glockenform zuzubereiten, womit die Zeit bis den 18. September verging; drei Schießstücke, welche sich allhier befanden, wurden auch mit zur Glocke zugesetzt, wie auch ein Zentner Libertasche oder Kupfergold, welche von den Kurutzischen Rebellen geblieben und vorrätig waren.

Den 13. September morgens ist die Glocke gegossen worden, aber nicht glücklich zur Vollkommenheit gelangt; denn die Henkel sind mit vieler Mühe aus Eisen müssen verbessert und gestärket werden. Hierauf hat man sie mit geziertem Holz eingebunden und den 28. September durch den Turmkeller, allwo das Gewölb zerbrochen, auf den Turm gezogen und eingehangen, hat aber nicht wollen klingen; man hat vieles mit dem Klöppel versucht, wie anders legen usw., bis man den Holzzierrat herunterhieb, wie noch zu sehen ist, alsdann hat sie geklungen."[1] —

Von den sprachlich und inhaltlich bemerkenswerten Glockeninschriften seien hier an der Hand der Müllerschen Veröffentlichungen einige erwähnt. So liest man auf der Nadescher Glocke c zum erstenmal in deutscher Sprache: „helf got maria berot ao

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt. Kronstadt 1886—1903, IV, S. 310.

MccccLxx“ und erst viel später wieder auf einer Glocke in Brenndorf: „ihesus maria hilf uns aus aller not vnd sant nicolas hilf heilig muter sant ana selb dryt 1.5.13.“ In vorreformatorischer Zeit lautet die gewöhnliche und immer wiederkehrende Inschrift: „O rex glorie veni cum pace“ und nach Einführung der neuen Lehre tritt das Jesaias 40, 8 entnommene: „Verbum domini manet in aeternum“, bekanntlich der Wahlspruch Friedrichs des Weisen, am häufigsten in Verwendung. Aber auch andere Worte finden Aufnahme: „Got sai gelobt in ewikeit amen“ heißt es auf der Glocke b in Reußdorf, entsprechend dem oftmals verwendeten: „Gloria in excelcis deo“, so in Groß-Laßlen (1653) und Frauendorf, hier mit dem Nachsatz: „et in terra pax hominibus miserere nostri domine 1699“. Die Deutschkreuzer ließen 1551 auf ihre zweitgrößte Glocke schreiben: „Spiritus sanctus da pacem Domini in diebus nostris.“[1] Innig lautet das Gebet auf der Bußder Glocke b: „O maria tvere plebem busdanam 1510.“ —

Trotzdem die siebenbürgischen Glockengießer viele Zeugnisse ihres Fleißes hinterlassen haben, so muß man doch annehmen, daß die Aufträge nicht von Tag zu Tag flossen. Die Pausen wurden wohl mit der Anfertigung anderer Arbeiten, kleinerer Glocken, Mörser und Leuchter ausgefüllt, von denen manches Stück auf unsere Zeit gekommen ist. Besondere Beachtung aber verdienen die aus Bronze gegossenen Taufkessel, wie sie noch heute in den evangel. Kirchen zu Mediasch, Schaas, Alzen, Schäßburg, Kronstadt, Hermannstadt, Klein-Schelken, Denndorf und Henndorf im Gebrauche stehen.

Im ganzen betrachtet sind diese neun Taufbecken in der Form des mittelalterlichen gotischen Abendmahlskelches aufgebaut, wobei der eigentliche Taufkessel der Cuppa entspricht. An einigen, — dem Hermannstädter und Klein-Schelker — ist selbst der Nodus in stark ausladender, kugelförmiger Gestalt vorhanden, während er bei anderen fehlt oder nur angedeutet wird.

Die ältesten dieser Taufbecken sind das zu Mediasch und das zu Schaas:[2] die Uebereinstimmung in Form und Or-

[1] Das in dieser Inschrift nachgestellte S. S. kann vielleicht als der Name des Gießers «Sigismund Stundenmacher» gelesen werden.
[2] s. Tafel I. 1.

nament, in den Charakteren der gotischen Majuskeln der Aufschrift, selbst Mängel der Ausführung und eine gewisse Unbeholfenheit in der Zeichnung der Reblaubarabesken, die hier wie dort an denselben Stellen angebracht sind, erscheinen als untrügliche Beweise dafür, daß beide Stücke als Werke einer Hand anzusehen sind. Bruchstellen am oberen Rande des Fußes des Mediascher Werkes lassen vermuten, daß der Nodus abgebrochen ist. Die gotische Majuskel erlaubt die Verweisung dieser Arbeiten, deren Meister wir nicht kennen, in das 14. Jahrhundert. Die Inschrift, die sich auf der Cuppa und einem Teil des Fußes vorfindet, lautet: „AVE MARIA GRACIA PLENA D(omi)N'u)S BENEDICTA TV IN MVLI(eribus) TECVM PACENI CVM GLO(R)IÆ VCI O REX.“ Ohne Frage ist die Inschrift teilweise verschrieben und ist zu lesen: „Ave Maria gracia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, o rex glorie veni cum pace.“[1] Außerdem befindet sich an diesem Taufbecken unterhalb der letzten Inschriftzeile am Fuße eine kleine Inschrift, die aber leider nicht entziffert werden kann.

Die Inschrift auf dem Schaaser Taufbecken gleicht dem ersten Teil der Inschrift auf dem Mediascher Taufbecken und lautet: „AVE MARIA GRACIA BENEDICTA TV IN MOLIERIBVS TECVM.“[2] Als Zierwerk dieser beiden Taufkessel dienen verschiedenartige, oft in wiederholter Weise angebrachte Medaillons, die teilweise einen rein dekorativen Zweck, teilweise einen symbolischen Charakter haben. Einige von ihnen sind so roh ausgeführt, daß eine Deutung überhaupt nicht mehr möglich ist, andere wieder, wie das Schweißtuch der Veronika, der Drache, dieser nach Offenb. 12, 9 als Teufel zu deuten, bedürfen keiner besonderen Erklärung. Der König mit Szepter, Krone und Reichsapfel, der sich, wenn auch in viel feinerer und sorgsamerer Ausführung auf dem Kronstädter Taufbecken, auf einer Glocke in Baassen und sonst noch oft wiederfindet, kann vielleicht die vergrößerte Wiedergabe einer Münze oder eines Siegels des zeitgenössischen Königs darstellen.

Die Verwendung von allerlei symbolischen und allegorischen

---

[1] Vergl. Müller, a. a. O.
[2] Ebenda S. 216.

Tieren war bei den siebenbürgisch-sächsischen Glockengießern allgemein beliebt, wie wir schon bei der Besprechung der älteren Glocken gesehen haben.

Die nächsten Taufkessel begegnen erst im 15. Jahrhundert.

Auch hier lenken zunächst zwei Taufkessel die Aufmerksamkeit auf sich, die eine so weitgehende Uebereinstimmung in Form, Dekoration, Epigraphik und Technik zeigen, daß man gezwungen ist einen Meister und zwar den Meister Leonhardus anzunehmen, der übrigens auf einem dieser Gußwerke genannt wird. Das eine dieser Taufbecken befindet sich in der evang. Stadtpfarrkirche zu Hermannstadt,[1] das andere in der evang. Kirche zu Klein-Schelken. Der Aufbau dieser Werke, die wie diese Taufkessel überhaupt in zwei Stücken, dem Fuß und der Schale gegossen worden sind, ist dadurch, daß sich der Fuß zu einem kugelförmigen, durchlöcherten Knauf ausweitet und sich nach oben zu einer Trommel wieder verjüngt, reicher und kunstvoller, als der der Taufbecken zu Mediasch und Schaas. Die hochausgebildete Technik hat eine glatte, fehlerlose Ausführung ermöglicht. Die Inschriften sind in scharf und klar gezeichneten Buchstaben der gotischen Minuskel gehalten und in schöner Ordnung zwischen parallele Linien gesetzt. Auf dem Hermannstädter Taufbecken liest man:

Descendat libans plenitudine fontis virtus spiritus sancti.
Sit fons aqua regenerationis unda purificans.
Oadonar sabaoth detragar matun Emanuel.
Anno domini MCCCCXXXVIII
Leonhardus
Ihesus Christus o rex glorie veni nobis cum pace.

Außerdem findet sich auf der vierfachen Wiederholung des Reliefs mit einer Darstellung der Verkündigung in Majuskeln: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS.

Schon Friedrich Müller hat darauf hingewiesen, daß die unverständlichen Worte der Inschrift kabalistische Umgestaltungen seien. „Oadonar" entspricht „Adonai", „sabaoth" „Zebaoth", „detragar" „matun" „Tetragrammaton", welch letzteres Wort

[1] s. Tafel I. 2.

auf die vier Buchstaben des hebräischen Wortes Jahve zu beziehen ist.[1]

Die Verzierung dieses Taufbeckens ist ganz besonders reich gehalten, so daß man meint, der Glockengießer Leonhardus habe seinen ganzen Vorrat an Zierformen und kleinen Medaillonreliefs an diesem Stück in Anwendung gebracht. Außer den Motiven aus der Marienlegende, Verkündigung und Tod, erblickt man einen Reiter (hl. Georg?), einen König mit Szepter, den seine Jungen stillenden Pelikan, Drachen und Greife, Adler und andere Tiere, ferner Pflanzenornamente und geometrische Zeichnungen, so daß die Absicht nach einer reichen Ausgestaltung deutlich hervortritt. Dem Wunsch, alle diese Reliefs, wie sie sich gerade auch auf Glocken vorfinden, nach Ursprung, Inhalt und Bedeutung, zu bestimmen, können wir hier nicht nachgehen. Daß die springende Hirschkuh in dem einen Medaillon die nach Erkenntnis dürstende Seele bedeutet und daß die Drachen auf die Sünde, den Teufel zu beziehen sind, wissen wir, aber was bedeuten, um nur ein Beispiel anzuführen, die beiden Gestalten mit einem zylinderförmigen Gegenstand am Rande der Cuppa?[2]

Das Klein-Schelker Taufbecken ist der Doppelgänger des Hermannstädter Kessels. Freilich ist dieses Werk, sofern die Jahreszahl 1477 nicht beim Guß verschrieben worden ist, um 39 Jahre jünger, als das in Hermannstadt befindliche und deshalb ist, zumal auch an dem Klein-Schelker Stücke der Name Leonhardus fehlt, die Annahme, daß ein Meister beide Stücke gearbeitet habe, nicht ganz ohne Bedenken. Da aber die Uebereinstimmung selbst der Reliefs nur mit Hilfe derselben Modelle erzielt worden sein kann und der Abklatsch des Hermannstädter Taufbeckens schon zufolge der in einigem geänderten Inschrift nicht recht anzunehmen ist, so müssen jene Bedenken nicht als stichhaltig angesehen werden. Dies um so weniger, als Leonhardus als Gießer auch sonst noch bezeugt ist. So hat er seinen Namen auf Glocken verewigt, die sich in Arbegen, Braller, Haschag

---

[1] Vergl. Müller, a. a. O., S. 207 u. S. 221; Otte: Glockenkunde, S. 81.

[2] Vergl. über das Hermannstädter Taufbecken die Ausführungen bei L. Reisenberger: Die ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. Hermannstadt 1884, S. 47 f.

(1429), Dorstadt (1430), Groß- und Kleinprobsdorf und Mortesdorf befinden.[1] Die Inschrift auf dem Klein-Schelker Taufkessel lautet: „adonay sabaoty detragramaton emanuel 1 . 4 . 7 . 7 descendat in hanc plenitudinem fontis virtus spiritus sancti. Sit fons vivus aqua regenerans vnda purificans ihesus Christus hilf vns".

Aelter, auch kleiner als diese beiden Taufkessel und einfacher in der Form, aber mit großer Akkuratesse ausgeführt, ist das Taufbecken in Alzen[2] aus dem Jahre 1404. Die gleichfalls in Mönchsminuskel verfaßte Inschrift besagt kurz „tempore regis sigismundi anno millesimo CCCCIIII."[3] Hier schon zeigt sich die schön gezeichnete stilisierte Lilie als ornamentaler Schmuck, die auch in späterer Zeit an dem Kronstädter, Schäßburger, Henndorfer und Denndorfer Taufbecken in derselben feinen Modellierung wiederkehrt.

Innerhalb der siebenbürgisch-sächsischen Taufkessel bilden hinsichtlich der im ganzen übereinstimmenden Grundform die Taufbecken von Schäßburg, Denndorf und Henndorf eine Gruppe. Das schönste von diesen dreien ist das Schäßburger,[4] dessen Fuß sich zu einem Nodus erweitert, der allerdings nicht wie der Knauf an dem Hermannstädter und dem Klein-Schelker Taufbecken mit dem Anspruch eines selbständigen Teiles des konstruktiven Aufbaus auftritt, sondern mit seinen dreieckigen Durchbruchsfeldern als wirkungsvolles Dekorationsstück des Fußes erscheint, wie das auch in beinahe völlig übereinstimmender Weise am Kronstädter Taufbecken der Fall ist. Der Uebergang des Fußes in den eigentlichen Taufkessel geschieht in einem äußerst graziösen Schwung, der als Zeugnis eines gutgeschulten Formgefühls gelten kann. Die Inschrift, hauptsächlich in prächtig ausgeführten Zeichen der gotischen Minuskel geschrieben, lautet: „In (ho)nore p(at)ris et filii et sp(irit)us s(an)c(t)i factu(m) est hoc opus p(er) man(ibus) Jacobi fusor(i)s ca(m)panaru(m) sub anno

---

[1] s. L. Reisenberger: Kurzer Bericht über die von den Herrn Pfarrern A. B. in Siebenbürgen über kirchliche Altertümer gemachten Mitteilungen. Siebenbürgisch-deutsches Wochenblatt 1873. VI; im Sonderabzug S. 9.

[2] s. die Abbildung in den: «Kirchlichen Kunstdenkmälern aus Siebenbürgen». Serie II. Wien 1895. Tafel 7.

[3] Vergl. ebenda S. 5 des Textes.

[4] s. die Abbildung Gartenlaube 1905, S. 960.

d(omi)ni m(illesim)o cccc(esim)o xl(im)o. Caput draconis salvator co(n)triuit, gordanis (= Jordanis) Flum(in)e ab eius p(ro)prie)tate eripiens om(n)es“ [1]

Die Verzierungen dieses Taufbeckens bestehen auch hier aus Medaillons von runder, quadratischer oder sternförmiger Gestalt und ihre Reliefs bringen in sorgfältiger Anordnung teilweise unter öfterer Wiederholung des gleichen Gegenstandes Fabeltiere, Greifen, einen thronenden König, einen Evangelisten, das Schweißtuch der Veronika zur Darstellung. Während aber diese dekorativen Beigaben auf dem bisher besprochenen Taufbecken regellos angebracht sind, erscheinen sie hier zum größten Teil in zwei parallelen Reihen oben und unten am Fuße angeordnet. Die stilisierte spätgotische Lilie wird auf dem Schäßburger ebensogut, wie auf dem Denndorfer und Henndorfer Taufbecken in Form eines Bandes am unteren Rande des Fußes verwendet.

Das Denndorfer Taufbecken ist, was zunächst die äußere Form anbelangt, nicht ganz so schlank entworfen, wie das Schäßburger. Die Schale wurde schwerer gehalten, dann aber fehlen hier wie auch in Henndorf alle symbolisch-allegorischen und dekorativen Medaillons. Als Schmuck wurde außer den schon genannten Lilien ein an Kelch und Fuß in Wellenlinien herumgeführtes Rebblattornament gebraucht. Jedenfalls absichtlich sind auch die Abgüsse der Hanfschnüre stehengeblieben, die ursprünglich zum Zusammenhalten der „Seele“ dienten. So fassen sie jetzt in parallelem Abstand sowohl die Rebblattornamente, als auch den Spruch ein, der sich um den unteren Rand des Beckens hinzieht. Bis auf einige Initialen ist auch diese Inschrift in gotischen Minuskeln gehalten und lautet: „A iohanne Xps (Christus) baptisari voluit, Vt Saluaret nos.“ [2]

Das einfachste aller unserer Taufbecken ist das Henndorfer, offenbar eine Nachbildung des zu Denndorf befindlichen, jedoch unter Fortlassung jeglicher Inschrift. Die Silhouette ist bei

---

[1] Vergl. Müller, a. a. O., S. 221. — Vergl. noch Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde I, S. 309 ff. und Friedrich Wilhelm Seraphin: Das Taufbecken in der Kronstädter evangelischen Stadtpfarrkirche und sein Meister Magister Johannes Reudel. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXIV, S. 163.

[2] Vergl. Müller, a. a. O., S. 224.

beiden gleich. Als Schmuck werden an dem Fuß Lilien und an dem eigentlichen Taufbecken das Reblaubornament, in Zeichnung und Führung dem des Denndorfer Stückes gleichend verwendet.

Die drei dem Fuß angegossenen Haken, die sich an allen Taufbecken dieser Gruppe vorfinden und auch am Mediascher und Kronstädter Becken nicht fehlen, dienten zur Befestigung am Boden, während die beiden am oberen Rande der Cuppa angebrachten Henkel die Bestimmung hatten, das Ausgießen des Kessels zu erleichtern, als man dieses noch ganz mit Taufwasser füllte. Jetzt geschicht das nicht mehr, seitdem man in das Taufbecken eine besondere Taufschüssel einzusetzen pflegt.

Als letztes Stück dieser Gesamtgruppe verdient das Taufbecken in der Schwarzkirche zu Kronstadt aus dem Jahre 1472 besondere Beachtung.[1] Trotzdem die lange Inschrift keineswegs mit derselben Genauigkeit und Regelmäßigkeit angebracht ist, wie auf den anderen Taufbecken, — die einzelnen Charaktere der gotischen Schrift sind mitunter verschrieben — und obwohl dadurch, daß der Gießermeister für die Cuppa allzusehr die Form der Glocke beibehielt und dadurch den Uebergang aus dem Fuß zur Schale nicht recht finden konnte, deshalb goß er einen Teil des Fußes in der Art an die Schale an, daß der daran anschliessende Teil des Fußes sich in dieses Stück einschieben läßt, so ist dieses Stück insbesondere durch die Feinheit in der Ausführung der Medaillons und die Glätte des Gusses selbst den besten Erzeugnissen der siebenbürgisch-sächsischen Gießkunst zuzuzählen. Es sei darauf hingewiesen, daß sich in Baassen und Rauthal je eine Glocke desselben Meisters befinden. Der Charakter der Inschrift ist bis auf elf Majuskelbuchstaben der der gotischen Minuskel. Einer Untersuchung der Inschrift überhebt uns die genaue Arbeit Seraphins. Mit ihm ist zu lesen: „Quid mirabili(us) exstare pote(r)it, (quam oder eo) q(uod) v(ir)go infantulu(m) genue(r)it, q(ui) m(at)ris su(a)e p(ate)r fuit? Maria virgo no(u)i(n)ata legitur, qu(a)e mu(u)di salvatore(m) genuisse m(emo)ratur et cete(r)a. A Johanne Chri(stu)s baptisari voluit, ut salvaret nos. Sub anno d(omi)ni millesi(m)o quadringentesimo septuagesimo secundo hoc

[1] Vergl. Seraphin, a. a. O. — Viktor Roth: Ueber heimische Taufbecken. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXX, S. 105 ff.

opus fecit fieri revere(n)dus vir magister Johan(n)es Rewdel, pleban(us) Brasschoviensis». [1]

Die Länge der Inschrift, die wir wohl als einen Ausfluß der theologischen Gelehrsamkeit des Stifters des ganzen Werkes ansehen dürfen, ist sicherlich von Johannes Reudel selbst aufgesetzt worden. Indem sie nicht nur auf den Zweck des Taufbeckens selbst hinweist, sondern auch das Jahr enthält und den Donator nennt, gibt sie mehr als die Inschriften der übrigen siebenbürgisch-sächsischen Taufbecken, verschweigt aber leider den Namen des Giessers. Die untere Zeile der Inschrift ist von zwei Schnüren eingefaßt, über deren Entstehung schon gesprochen wurde.

Auch dieses Taufbecken wird von einer Anzahl von Reliefs [2] geschmückt, die die Kreuzigung mit Johannes und Maria zu beiden Seiten des Kreuzes, zwei Evangelisten, deren Attribute nicht erkennbar sind, und einen König mit Krone, Szepter und Reichsapfel, auf einem gotischen Thron, darstellen. Vielleicht ist dieses Relief nach einem Königssiegel oder einer Königsmünze des Matthias Corvinus (1458—1490) modelliert, dessen Original zu finden nicht schwer fallen würde, vorausgesetzt, daß die Anlehnung eine genaue war. Die übrigen Bildchen stellen einen schreitenden Leoparden, eine Sirene, als Vogel mit einem Frauenkopf aufgefaßt, und ein phantastisch gezeichnetes Drachentier mit Flügeln, geöffnetem Rachen und einem geschuppten Schwanz dar, alles symbolische Beziehungen auf den Teufel, „den großen Drachen, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas" (Offenbarung 12, 9), „der herumgeht wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge" (1. Petr 5, 8). [3]

Faßt man nun sämtliche neun Taufbecken ins Auge, so ist leicht zu erkennen, daß zwischen ihnen ein Zusammenhang bestehen muß, der durch die Grundform gegeben ist. Es erhebt sich aber die Frage: Ist diese Grundform anderswoher entlehnt worden, d. h. von Taufbecken anderer Länder, und wenn ja, wo sind ihre Typen zu suchen?

---

[1] «Brasschoviensis» ist das aus dem nomen proprium «Brassovia», dem aus dem Altslavischen entstandenen lateinischen Namen der Stadt Kronstadt hergeleitete Adjektivum.

[2] Die Abbildungen bei Seraphin, a. a. O., Tafel III, 1, 3—8.

[3] Vergl. Seraphin, a. a. O., S. 166.

An gegossenen Taufbecken gibt es ja zumal auch in Deutschland keinen Mangel, werden doch allein von Haupt in „den Bau- und Kunstdenkmälern von Schleswig-Holstein“ zweiundfünfzig Taufbecken aus Erzguß aufgezählt, die zum Teil bis in die frühromanische Zeit hinaufreichen. Unzählige dieser Werke sind zerschlagen und eingegossen worden. In der Gotik war Lübeck ein Mittelpunkt der Metallgießerei gewesen und Meisternamen, wie jene „Apengheter“ werden auffallenderweise gegen die sonstige Gewohnheit mehrfach auf den Gegenständen genannt.[1] Ob aber an Taufbecken, die in Deutschland ihres reichen figürlichen Schmuckes halber oftmals mehr der Plastik als dem Kunstgewerbe zuzurechnen sind, der Typus der siebenbürgisch-sächsischen Taufkessel zu finden ist, muß zu entscheiden der genaueren Forschung vorbehalten bleiben. Hier erfunden ist die kelchförmige Form dieses Kultusgerätes nicht, denn schon das Taufbecken der Godehardskirche in Brandenburg aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zeigt eine „neue kelchförmige Grundform“[2] und nach Falke gingen Taufbecken und Leuchter noch vielfach im 15. Jahrhundert ins Ausland. Mit welchem Recht aber das Schäßburger Taufbecken als eingeführtes Werk bezeichnet wird, geht aus Falkes Ausführungen nicht hervor.[3]

Während aber bei uns, wie der Name jenes „Jacobus fusor campanarum“ am Schäßburger Taufbecken dartut, die Glockengießer die Verfertiger gewesen sind, scheinen in Deutschland die Gelbgießer, die sogenannten „Apengheter“ oder „Gropengheter“, derartige Arbeiten übernommen zu haben. So goß Johannes mit dem Beinamen „Apengheter“ 1344 das Taufbecken für die Nikolaikirche in Kiel und auf einem Bronzeguß derselben Bestimmung hat sich Ludwig Gropengheter, wohnhaft in „Brunschwich“ verewigt.[4]

Ohne Zweifel aber haben die jüngeren Glockengießer, die die

---

[1] Vergl. Jakob von Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1883. S. 90.

[2] Vergl. Otto von Falke: Die Kunst der frühen Gotik. S. 325. Heinrich Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905. S. 276. August Demin: Enzyklopädie. Leipzig ohne Jahreszahl. S. 241.

[3] O. v. Falke, a. a. O., S. 410.

[4] Ebenda.

siebenbürgisch-sächsischen Taufbecken gegossen haben, in den hier vorhandenen älteren Werken Anregung zu ihren eigenen Arbeiten gefunden. Nur so kann man sich die Tatsache erklären, daß das Reblaubornament des Mediascher und Schaaser Beckens ungefähr hundert Jahre später in Henndorf und Denndorf wiederkehrt, nur so erklärt es sich, daß Form und Zeichnung der Lilien des Hermannstädter Beckens an allen übrigen Arbeiten gleichen Gegenstandes auftreten, so erklärt sich schließlich auch die Verwendung jener Medaillons, die freilich, wie wir schon oben bemerkt haben, auch vielfach auf Glocken vorkommen. Bei den immerhin geringen Entfernungen der einzelnen sächsischen Städte und den Wanderungen der Gesellen und Meister, denn gerade die Glockengießer arbeiteten nicht immer in stabilen Werkstätten, sondern gossen am Bestellungsort selber, um den schwierigen Transport zu ersparen, scheint das Festhalten eines bestimmten Typus der Taufbeckengestaltung ganz natürlich zu sein. Ob aber auch hier das eine oder das andere Stück vernichtet wurde, um als Gußspeise zu dienen, darüber fehlen bis zur Stunde alle historischen Belege.

Ein Volk, das sich seine Glocken in seiner eigenen Mitte zu beschaffen weiß, ist auch imstande, jene Geräte zu erzeugen, die seiner Erhaltung dienen. Die Einführung der Feuerwaffen im Westen drang bald auch in die siebenbürgischen Städte vor, und deshalb sah man sich hier nicht nur zu einer Erhöhung und Verstärkung der Befestigungen veranlaßt, sondern bestückte auch die Bastionen und Türme mit Schießwaffen aller Art. Lange Zeit waren die Sachsen in Siebenbürgen allein die Besitzer von größeren Feuerwaffen und in der Fürstenzeit geschah es nicht selten, daß sie dieselben dem Fürsten des Landes leihen mußten. Schon im Jahre 1463 verfügte Hermannstadt über Bombarden; 1491 erwähnt sie die Kronstädter Wehrordnung und für den Beginn des 16. Jahrhunderts sind sie auch für die kleineren Städte bezeugt. Die Zunftinventare und Chroniken jener Zeit zählen nicht selten den Besitz an Waffen und Pulver auf, und es ist für den Ernst, mit dem man auf Tüchtigkeit auch auf diesem Gebiet achtete, bezeichnend, daß man auch im Waffenwesen möglichst Gutes zu leisten für notwendig ansah. Deshalb wurde 1495 der Büchsenmeister Hieronymus von Raynke aus Breslau nach Hermannstadt

berufen, und 1560 wurden von dem Bistritzer Rat mit Georg Hörel „Rotschmit und püchsen giesser Bürger zu Nürnberg“ verhandelt, um ihn in den Dienst der Stadt zu ziehen. Noch ist der Brief Hörels an den Rat der Stadt vorhanden.[1]

Zeugnis für die ununterbrochene Sorge für die Wehrkraft der Städte legt die lange Reihe der Posten in den Rechnungen ab. So heißt es in der Castellansrechnung der Törzburg, die das Eigentum der Stadt Kronstadt bildet, für das Jahr 1513: Jtem avff das schlos Thewrch haben myr geben Bley, puluer, Eyserin kugelin, vnd 4 hockenpuchsyn pro flor. 26.[2] 1522 verbucht der Kronstädter Schaffner: „Item seratoribus pro reformatione 39 bombardarum hacken flor. 13.“[3] Im selben Jahre erhält Stephan Melmes für die Wiederherstellung von 15 Hackenbüchsen 5 Gulden.[4] Gerade die Rechnung dieses Jahres enthält eine Fülle von Ausgaben zur Besoldung der Büchsenmeister und Artilleristen, die dem Namen nach nicht Siebenbürger waren, zur Anschaffung von Kriegsgerät, für Reparaturen und Neuanschaffungen von Waffen aller Art.[5]

Aber neben solchen Stück- und Büchsengießern übernahmen auch die Glockengießer die Herstellung von Kanonen. So goß Paul Neidel, als Lukas Hirscher Richter der Stadt Kronstadt war, eine Feldschlange mit der Inschrift: „Wer will denn wider uns, wenn Gott ist mit uns. Zur Zeit Lucas Hirscher 1583. Gossen durch Paul Neydel“, und 1650 ließ sich Schäßburg von Johannes Weißenburger zwei Stücke gießen, wie Krauß in seiner Chronik berichtet. Ja, auf dem Kronstädter Schloß waren noch bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts Kanonen aufgestellt, die neben dem eingeritzten Kronstädter Wappen auch Namen und Wappen ihrer Donatoren, Stadtrichter und Senatoren aufwiesen,[6] ein Zeugnis nicht nur hohen Gemeinsinns, sondern auch ein Beweis dafür, daß man diese Stücke in eigenen Werkstätten angefertigt hatte. Im

[1] Abgedruckt bei Müller, a. a. O., S. 252 f.
[2] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 200.
[3] Ebenda S. 378.
[4] Ebenda S. 391.
[5] Ebenda S. 373 ff. Vergl. noch ebenda S. 560, 612 und II, S. 102, 105, 124 ff., «Vermerckt was auf die Belegerung des Schlosz Fwgarasch gangen ist Im 1528 Jor.»; S. 524; III, S. 54; 56; 63; 66; 79; 461; 476; 480; S. 390 etc.
[6] Hermann: Die Grundverfassungen etc., S. 149. — Müller, a. a. O., S. 239.

Jahre 1541 wurde in Kronstadt eine Feldschlange gegossen mit der Inschrift: „Haec Machina fusa est Iudice Domino Ioanne Fux Anno 1541[1] und als im Jahre 1716 die Festung Peterwardein den Türken entrissen wurde, da fand sich unter den erbeuteten Geschützen auch eines, das neben der Jahreszahl 1567 auch das Hermannstädter Wappen trug. Wie sehr man die Notwendigkeit der Verstärkung der Stadtbefestigung zu schätzen wußte, zeigt sich nicht nur darin, daß man in Hermannstadt 1685 auf den Basteien neben 45 Kanonen zwei Haubitzen und zwei Mörser aufgestellt hatte, zu denen man 1688 von Michael Teleki für den Preis von 500 Dukaten zwei schwere Geschütze dazu kaufte,[2] sondern auch darin, daß, wie schon bemerkt, die Großen des Reiches aus dem reichen Bestand an sächsischen Feuerwaffen durch Ausborgen ihren eigenen Bedarf zu decken oder zu ergänzen wußten. So schreibt 1463 der Woiwode der Walachei an den Rat von Hermannstadt: „Wir bitten Euch angelegentlich und fragen Euch im Namen des Königs auf, uns alle Eure Donner- und Handbüchsen und alle zu denselben gehörigen Werkzeuge zu übersenden. Solltet Ihr vielleicht fürchten, daß wir Euch sie nicht mehr zurückstellen würden, so versprechen wir Euch hiermit bei unserem christlichen Glauben treuliche Wiedergabe.“[3] Selbst der König Matthias wußte, wohin er sich wenden sollte, als er 1464 den Hermannstädtern befahl, eine Bombarde samt Kugeln nach Torenburg zu schicken. Als Markus Pempflinger das Aufgebot der sieben Stuhle im Jahre 1526 zum siebenbürgischen Heere führte, da nahmen sie auch ihre Bombarden mit. Zurückgebracht haben sie sie freilich aus Ungarn nicht mehr. Der König bedurfte ihrer und in wehmütiger Erinnerung an ihre Pfleglinge schätzten die Büchsenmeister den Verlust derselben auf zweihundert Gulden.[4]

Auch die Türken sahen mit begehrlichen Augen auf die sächsischen Arsenale. Ali Pascha verlangte ohne Erfolg im Jahre 1601 von Kronstadt sechs Kanonen nebst hundert Zentnern Pulver. Der „lange Wolf“ bildete damals den besonderen Stolz der Hermann-

---

[1] Hermann, ebenda.
[2] Vergl. Müller, a. a. O., S. 240.
[3] Vergl. G. D. Teutsch: Geschichte der Siebenbürger Sachsen. 3. Auflage, Hermannstadt 1899. Bd. I., S. 153.
[4] Ebenda S. 154.

städter. Die Hackenbüchsen, von denen Hermannstadt allein 383 Stück besaß und Schäßburg 148, von denen eine ansehnliche Anzahl dort in der städtischen Rüstkammer, hier im Museum „Alt-Schäßburg“ aufbewahrt wird, sind sicher auch in den Städten selbst angefertigt worden. Es fehlte selbst in friedlichen Zeiten nicht an Gelegenheit, sich im Gebrauche derselben zu üben, wenn die Bürgerschaft zum Pfingstschießen auszog oder wenn besondere Freuden- oder Uebungsschießen veranstaltet wurden, wie es 1627 in Hermannstadt geschah, als der Bürgermeister gelegentlich der Vollendung der Soldischbastei ein Hackenschießen veranstaltete, das 12 Tage dauerte und 1635 im Bistritz, da die Zünfte ein Uebungslager bezogen und vierzehn Tage lang aufs Ziel schossen.[1]

Wie sehr auch in Bistritz auf den Besitz einer achtunggebietenden Artillerie Gewicht gelegt wurde, geht aus einem städtischen Rechenbuch hervor, das auf die Zeit von 1547 bis 1553 ein helles Licht wirft. In dem städtischen Zeughaus, das 1548 neu aufgebaut wurde, goß Gregorius, der Stückgießer, ungefähr 20 Kanonen, so daß die Stadt mit dem früheren Bestand wohl mehr als 30 Geschütze besaß Es ist lehrreich zu wissen, daß man zur Zeit Maria Theresias zwischen den Jahren 1759 bis 1764 den ganzen Geschützpark in die Karlsburger Festung schaffte — es waren damals immer noch 21 Stück. Ob sich darunter auch die eiserne Kanone befand, die man von Martin Kannengießer um 48 fl. angekauft hatte, ist ungewiß — und auch darüber verlautet nichts, ob die alten Sachsenkartaunen zur Armierung der Festung der Habsburger oder nur zum Einschmelzen bestimmt waren.[2]

So waren denn auch nach dieser Richtung hin die Bedingungen gegeben, die die Möglichkeit boten, daß das Gewerbe der Stückgießer und Büchsenmacher Beschäftigung fand. Schwerlich aber werden die einheimischen Meister sich ausschließlich mit der Herstellung von Feuerwaffen befaßt haben, vielmehr haben sie auch weniger gefährliche, dafür aber um so nötigere Gegenstände aus ihren Formen erstehen lassen. Noch befinden sich in den

[1] Vergl. G. D. Teutsch, a. a. O., S. 487.

[2] Vergl. Friedrich Kramer: Bistritz um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXI, S. 59 ff.

Sammlungen oder im Besitz von Kirchen und Privaten eine ganze Anzahl von Küchenmörsern, Leuchtern und Lustern; doch fehlt es auch nicht an anderen Erzeugnissen der Gießkunst. So ist die gotische Monstranz im Groß-Schenker Kirchenschatz, die man auf den Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht auf noch frühere Zeit verlegen möchte, aus einer weichen Messinglegierung gegossen und in ihrer Art die einzige auf Sachsenboden. Gleichfalls in frühe Zeit hinaufreichend und aus einer feinen Bronze hergestellt, gebührt einem kleinen auf drei, etwa daumenlangen Füßen ruhenden Kessel im Besitz der Gemeinde Jakobsdorf bei Agnetheln nicht nur wegen seiner vollendeten Technik, sondern auch deswegen volle Beachtung, weil er ganz genau mit dem niederdeutschen Stück übereinstimmt, das von Heinrich Bergner in seinen Kunstaltertümern abgebildet und beschrieben wird.[1] Aus dieser Uebereinstimmung und aus dem singulären Auftreten dieses Kesselchens darf man wohl darauf schließen, daß es nicht im Lande selbst entstanden, sondern von auswärts eingeführt worden ist.

Von den Küchenmörsern zeichnet sich besonders das datierte Exemplar im Museum des Kronstädter Gymnasiums durch die Schönheit der Form und die Feinheit seiner Verzierungen aus. Er trägt die Inschrift: „ME FVDIT PET(RVS) MVRAR(IVS) 1675."

Aus dem 16. Jahrhundert stammen drei Mörser im Brukenthalschen Museum zu Hermannstadt. Der eine trägt die Jahreszahl „ANNO 1596" und ist mit mythologischen Reliefs geschmückt, auf dem zweiten liest man: „DANIEHL SSWERTFEGER" und darüber „1597". Auf dem dritten Stück bemerkt man zwei Reliefs mit Darstellungen des Gleichnisses vom verlorenen Sohn und die Inschrift: „HDANIEL KLAVZENBVRGER (15)98".

Dem nächstfolgenden Jahrhundert gehören drei weitere Küchenmörser derselben Sammlung an. Von denselben ist der größte ohne Henkel, dafür schmückt ihn eine Blumenvase mit zwei Amoretten. Er trägt die Inschrift: „MORTI SERVNT · VIVITVR · INGENIO · CETERA CHRISTIANVS PREIS FECIT 1637".

---

[1] s. Heinrich Bergner: Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1906, S. 449.

Auf dem zweiten besagt die Inschrift: „MARTINVS HOGGAEVS VITALIVS FIERI FECCIT ANNO) DO(MINI) 1600". Der letzte Mörser dieser Gruppe besitzt schön geschwungene Henkel und ein wenig fein ausgeführtes Band von Akanthusblättern. Als Inschrift liest man: „ANDREAS GINTER 1675". Die datierten Mörser in Alt-Schäßburg tragen die Jahreszahlen 1628, 1692, 1772.

Neben dem Mörser, der in keinem besseren Bürgerhause fehlen durfte, bildete der Leuchter ein ständiges Stück des häuslichen Inventars. Für eine, zwei oder drei Kerzen eingerichtet, bestand er aus dem Fuß, den Armen und den Lichterhaltern selbst und wurde selten aus einem Stück gegossen. Das Material war in der Regel Messing, bestehend aus Kupfer und Galmei. Die in einer Ebene liegenden Arme wurden geschnitten und dabei das Motiv des Schlangen- oder Vogelkopfes verwendet. Datierte Exemplare kommen nur in dem Besitz des ev. Bischofs D. Teutsch, des Siebenbürgischen Karpathenmuseums und des Schäßburger Magistrats[1] vor. Das letzte trägt die Jahreszahl 1651. Sein Fuß war als Glocke ausgebildet. Ein zweites Exemplar im Museum Alt-Schäßburg gehört derselben Zeit an. Es ist für drei Kerzen eingerichtet, die Ornamente des Fußes sind mitgegossen worden.

In technischer Beziehung sind diese Erzeugnisse der Gelbgießer, denen man noch eine große Anzahl an die Seite stellen könnte, dadurch charakterisiert, daß man, um die Unebenheiten und Mängel des Gusses zu verdecken, die runden Stücke in der Regel auf der Drehbank abdrehte. Wo dies nicht anging, glättete man die scheinbar sehr roh aus der Gußform entnommenen Bestandteile, also die Leuchterarme, mit der Feile und polierte das ganze Stück auf das sorgfältigste.

Einstmals in hoher Blüte stehend, zählt dieses Handwerk heute zu den Toten. Noch vor zwei Jahzehnten konnte man auf den Jahrmärkten Messingleuchter feilgehalten sehen, die der Gelbgießer erzeugte, heute ist dieser Gewerbszweig durch die Konkurrenz billigerer Ware vernichtet.

Damals aber, als ein solider Leuchter noch zu den Stücken der häuslichen Einrichtung zählte, die in einem ordentlichen Bürgerhaus nicht fehlen durften, wurden auch Hängeleuchter mit

---

[1] Jetzt im Museum Alt-Schäßburg.

vier, sechs und acht Armen hergestellt. Zum Teil aus dem 17. Jahrhundert stammend wird ihre Grundform bis zum Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts treu bewahrt. Dabei stimmt diese Form mit der besonders auch in Deutschland beliebten im wesentlichen überein. Das Exemplar im Berliner Kunstgewerbemuseum,[1] und der Kronleuchter in der Kirche zu Mittel-Oderwitz sind, wenn auch viel reicher ausgestattet, doch ein Erzeugnis derselben Renaissance, die auf diesem Gebiete mit zäher Konsequenz seßhaft war. Der schönste Kronleuchter dieser Gattung befindet sich in der evangelischen Kirche der Gemeinde zu Hamruden. Obwohl nur dem Jahre 1803 angehörend, vereinigt er alle Vorzüge seiner Art in sich. Als Verzierung dienen zwischen den sechs Armen nach aufwärts geschwungene Arabesken, tulpenförmige Blumen und Rosetten, sowie ein Doppeladler, der schon seit dem 16. Jahrhundert ein ständiges Inventarstück der siebenburgisch-sächsischen Ornamentik bildete. Prachtstücke aus Hermannstadt stammend befinden sich jetzt in der gr. or. Kirche in Reschinar. Einfacher, sind die dem Hamrudener ganz ähnlichen Leuchter in Deutsch-Kreuz und Schönberg und ohne allen Schmuck schließlich die vierarmigen Kandelaber in Bodendorf und in Marienburg bei Schäßburg.

So hat sich denn die Kunst des Metallgusses auf den verschiedensten Gebieten als lebenskräftig erwiesen. Daß sie in der neuesten Zeit zusammengebrochen ist, gehört zu jenen Erscheinungen, die man mit Rücksicht auf den meistens minderwertigen Ersatz nur bedauern kann.

---

[1] s. die Abbildung bei J. v. Falke, a. a. O., S. 143.

Eisen.

Eisernes Geräte spielt in jeder Kulturgemeinschaft eine große Rolle. Schmiede, Schlosser und Schwertfeger haben auch in Siebenbürgen ausgiebigste Beschäftigung gefunden. denn was man an Beschläg und Werkzeug, an Kriegsgerätschaft, an Waffen und Wehr aller Art bedurfte, das wurde zum größten Teile in den heimischen Werkstätten hergestellt.

Ueberblickt man aber die Denkmäler dieses Zweiges gewerblicher Betätigung, so zeigt es sich, daß von allen Gebieten, auf die die Kunst einen Strahl ihres Lichtes fallen ließ, gerade dieses am stiefmütterlichsten bedacht worden war. Kein Wunder! Auf den Burgen der Dörfer wohnten nicht Rittersleute, die im Glanze kostbarer, silberner und goldtauschierter Rüstungen zu fröhlichem Lanzenbrechen auszogen, und der Bedarf an Parade- und Luxuswaffen war auch in den Städten kein großer. Die heimischen Schwert- und Harnischfeger verfertigten nur selten kunstvoll verzierte Waffen, wenigstens sind uns keine hervorragenderen Stücke bekannt, die man als siebenbürgisch-sächsische Erzeugnisse ansprechen könnte. Was sich an Waffen im Nachlaß des Sachsengrafen Albert Huet verzeichnet vorfindet, wird zum Teil gerade in den kostbareren Stücken als „teudtsch" bezeichnet, und muß als Importware angesehen werden. In diesem Testament, werden folgende Waffen angeführt: „Erstlig 7 ganze Teudtsche harnischerr. En Enngresch Vergulдt schönn harnisch sambt dem Schisschak.[1] Item 4 hokenn Puxenn. Item Ein Erzinn mörser zu den Fewrkuglenn. Item 9 alt Puxenn ohne Schlösserr. Item 5 Lang Puxenn

[1] Der magyarische Ausdruck sisak bedeutet: Helm.

mit schlösseren, darunter drei mit beinen versetzt. Item Ein gantz Eiserinn mordal verguldt an dem Schloss. Item 25 alt Zabel vnd Pallosch. Item 9 Zabel klingenn ohne scheiden vnd gar verrostett. Item 4 Stechschwertter vnd 2 Teudtsche rapier gar alte. Item Ein Darda,[1] 2 Hellenpärth. Item 2 grosse Spiess. Item Ein Eyserinn Tartz. Item Ein geetzt vnd verguldt Teudtsch harnisch sambt dem Schisschak. Item sechs gantze Pantzer, vnd 3 Pahr Pantzer Ermell.“[2]

Aus diesem Verzeichnis scheint, wie aus dem ganzen Instrumente, hervorzugehen, daß Huet ein Sammler von Kostbarkeiten aller Art gewesen sei, denn daß er für dieses kleine Arsenal eine praktische Verwendung gehabt hätte, darf man wohl nicht annehmen. Gewiß befand sich darunter auch manches ererbte Stuck.

Die schönste Waffensammlung besitzt die Stadt Hermannstadt in ihrer städtischen Rüstkammer, die räumlich glücklich untergebracht, geschmackvoll neu aufgestellt worden ist.[3]

Ein Teil der Sammlung kann für diese Betrachtung als türkisch ausgeschieden werden, so Sättel (Nr. 55),[4] Pistolenschäfte (Nr. 67), ein Ladstock (Nr. 69), die Säbel (Nr. 83, Nr. 126 und Nr. 186), das Pferdezaumgebiß (Nr. 131). Es sind Stücke, die von feindlichen Einfällen im Lande zurückgeblieben oder als Kuriosa mitgebracht worden waren, wie der polnische Helm (Nr. 19). Die älteren Stücke sind beinahe ausnahmslos in deutscher Form gehalten, so der große Turnierhelm (Nr. 2), ein wahres Prachtstuck, ferner ein Brustpanzer (Nr. 23), und Stücke einer Pferderüstung (Nr. 56); sie gehören dem 15. Jahrhundert an und entbehren jeder ornamentaler Verzierung.

Reicher ist das 16. Jahrhundert vertreten, am kostbarsten wohl in einer mit Gold tauschierten Sturmhaube (Nr. 184). Wie

[1] Der magyarische Ausdruck dárda bedeutet: Speer.

[2] Teilbrief über den Nachlaß Albert Huets, ausgestellt für Margaretha Wolffin im Jahre 1607. Mitgeteilt von Julius Gross. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XII. Nr. 11 u. 12. S. 119.

[3] s. Tafel II.

[4] Die Nummern beziehen sich auf das «Verzeichnis der in der städtischen Rüstkammer aufbewahrten Gegenstände». Hermannstadt ohne Jahreszahl.

diese, so sind auch die ziselierten Stücke, so die leider nicht vollständig erhaltene Rüstung (Nr. 15), das halbe Unterarmstück (Nr 16), das Achselstück (Nr. 18), der Armring (Nr. 20) stilistisch im Geiste der deutschen Renaissance, insonderheit in der Richtung des Vergil Solis (1514—1562) ausgeführt.[1]

Bemerkenswert sind die mit Bein eingelegten Armbrustkolben von durchwegs technisch vollkommener Ausführung. Die Zeichnungen dieser Beintarsien verraten keinen siebenbürgischen Einschlag und sind, wenn sie überhaupt im Lande hergestellt worden sind, nach reichsdeutschen, besonders nach Nürnberger Musterbüchern entworfen worden. Das gleiche gilt von dem prächtigen Gewehrkolben (Nr. 27), einer Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Mit Elfenbein und Perlmutter ist ein Pistolenpaar (Nr. 79) eingelegt, doch geht es nur in den Anfang des 18. Jahrhunderts zurück.

Von den ziselierten Waffen in der Hermannstädter Rüstkammer heben wir einen runden, dem 16. Jahrhundert angehörenden Helm (Nr. 10) und zwei Hirschfänger (Nr. 90 u. 91) aus dem 18. Jahrhundert, hervor.

Auf einem der vier Richtschwerter, die die Sammlung besitzt, liest man, wie das bei Schwertern dieser traurigen Bestimmung häufig zu finden ist, die eingravierte Inschrift:

«Jesus dich lieb ich,
Jesus dir stirb ich,
Jesus dein bin ich,
Tot und lebendig»[2]

Ebenso entspricht es einem allgemeinen Gebrauch, wenn Galgen und Rad auf dem Richtschwert in dem Museum des Mühlbächer Gymnasiums eingegraben sind.

Die Bestände der städtischen Rüstkammer, zu denen außer den Waffen auch noch Möbel und Fahnen gehören, sind natürlich nur ein kümmerlicher Rest des einstigen Reichtums. Früher lagen die hier vereinigten Gegenstände in regellosen Haufen auf dem Aufboden des städtischen Rathauses in Hermannstadt und

---

[1] s. Tafel III.
[2] Vergl. W. Boeheim: Handbuch der Waffenkunde. Leipzig 1890. S. 267.

man erzählt, daß die kaiserlichen Gouverneure Lichtenstein und Schwarzenberg sich nach Belieben davon ausgewählt hätten. Wer fragte damals nach solch altem Zeug? Und die kostbarsten Stücke haben jene Herren gewiß nicht liegen gelassen. Das Verdienst, diese Zeugnisse sächsischer Wehr- und Manneskraft gerettet zu haben, gebührt dem Rathauskommissar Karl Platz, der in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts die Rüstkammer aufzustellen begann. Einzelne Stücke sind später dazu gekommen, so das einzige erhaltene Stückgeschütz, das durch die Vermittelung von E. Sigerus in die Sammlung gelangte, nachdem es lange Jahre als Prellblock eingegraben war, ähnlich den Kanonen, die an der Riva degli Schiavoni in Venedig als Anseilblöcke verwendet werden.

Auffallend ist es, daß in dieser sehr instruktiven Waffensammlung das Turnierzeug stark vertreten ist. Allein an Tartschen, die übrigens auch im Ernstkampfe gebraucht wurden, besitzt die Rüstkammer an die 50 Stück, einige davon mit Wappen bemalt. Alt-Schäßburg und das Siebenb. Karpathenmuseum besitzen ebenfalls einige dieser Stucke. Der Form nach schließen sich diese Tartschen an die ungarischen Typen an, die freilich wieder unter dem Einflusse des Orients stehen.[1]

Das Testament des Albert Huet erwähnt: Item 9 holtzerinne gemalte Tartzenn . . . Item 3 große Federpusch vnd 8 kleine Federpusch zu denn Tartzenn",[2] aber auch sonst gibt es eine ganze Anzahl von urkundlichen Belegen, daß das Lanzenbrechen in den sächsischen Städten sich großer Beliebtheit erfreute. Als Albert Huet in Hermannstadt Hochzeit feierte, da stiftete er als Preis für den Sieger im Ringelstechen einen Teppich und silberne Löffel.[3]

Ja, selbst die Stadt verschmähte es nicht, bei feierlichen Gelegenheiten den Bewohnern den Anblick eines Lanzenstechens zu verschaffen. Von auswärts rief man bekannte und gewandte Speerspieler herein und nachher „verpeserte" der Schlosser das Stechzeug, das Eigentum der Stadt war. Im Jahre 1522 erhielt der

---

[1] Vergl. Boeheim, a. a. O., S. 183.
[2] a. a. O., S. 120.
[3] Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXX. S. 36 f.

Schlosser Erasmus zu Kronstadt „qui fecit kronel ryngh et corrigiame ta ad falangas hasti ludii“ 34 Aspern,[1] die Flötenspieler aber, die beim Lanzenbrechen aufspielten, 25 Aspern. „Item fistulatoribus, quando Siculis debebat hastiludium habere cum Michaele asp. 25,“[2] heißt es in der Rechnung. Daß derartige Lanzenstechen, einmal als Fastnachtsspiel vom Stadtamt sorgfältig vorbereitet wurden, indem nicht nur die geeigneten Speerstecher angeworben, die Pferde abgerichtet und vom Schneider die Kostüme hergestellt wurden, geht aus einigen Posten der Kronstädter Stadthannenrechnung vom Jahre 1536 hervor. „Item famulo Anthonii Groling, qui cum uno famulo e Cibinio hastiludium (ut vocant) exercuit, vulgo das Her hat gestochen, bibales flor. 1.[3]

„Item Ambrosio Cibiniensi, quod die cinerum (Aschermittwoch)“ hastiludio (ut dicunt) lusit, das er hot gestochen, bibales flor. 1.[4]

„Item Georgio Böllenÿ et Leonhardo Zabbo, quod equos ipsorum ad hastiludium accomodarunt asp. 24“.[5]

„Item Stephano Sartori, cum uno socio, quod illos in hastiludio ludentes induit et in arenis etiam melioravit asp. 14.“[6]

Als das Stechen vorüber war, bekam der Schlosser das Stechzeug zur Reparatur. Darüber findet sich die Aufzeichnung: „Item Stephano Seratori quod arma, vulgo das stech Hornysh, melioravit ac emundavit“, und für andere Arbeiten 45 Aspern.[7]

Im nächsten Jahre 1537 reinigte der Schlosser Erasmus das Stechzeug und zog den Stecher mit Waffen an.[8]

Auch im Jahre 1539 kehren die Ausgaben für das „Speerspielen“ um die Fastnachtszeit wieder. Diesmal scheint es sich um eine besonders große Stecherei gehandelt zu haben, wenigstens deuten die einzelnen Posten in der Stadthannenrechnung darauf hin.

„Item dominica ante carnisprivium quod Czencze Peter et

---

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 415.
[2] Ebenda.
[3] Ebenda II, S. 449.
[4] Ebenda.
[5] Ebenda.
[6] Ebenda.
[7] Ebenda S. 450.
[8] Ebenda S. 512.

Schnidders Gorgis et adhuc unum par hastiludio luserunt vulgo, haben gestochen, bibales flor. 1 asp. 15.“

„Item eodem die Blasio Oechhörrichen in Rosnyo misso, ut eos, qui hastis concurrere susciperent, huc in civitatem vocet vulgo dy stecher asp. 4.“

„Item quod duo illi Rosnyoienses hastis concurrerunt vulgo haben gestochen die carnispr. bibales flor. 1.“

„Item Joanni Frwnyn et Michaeli Pwzdrw quod eodem die hastis concurrerunt bibales flor. 2 asp. 14.“

„Item Stephano et Petro seratoribus, quod omnes hastis ludentes induerent et exuerunt flor. 1.“

„Item quod Stephanus serator in armis illis aliquod paravit et melioravit asp 16.“[1]

Offenbar hatten die Kronstädter großen Gefallen an dem Fastnachtsstechen gehabt, denn schon am dritten Ostertag veranstalteten sie ein neues, worüber am 3. April desselben Jahres gebucht wird: „Item Stephano seratori quod 2 novas tricuspides vulgo kryenlyn an die nay̆ stechstangen vnd auch die blech paravit vnd auch das Hornesch gepessert pro ferro et mercede praeparationis flor. 1.“ und am 8. April: „Item feria tertia pascae Mich. Wagner de Czaydino hastiludio lusit vulgo hot gestochen cum Joanne Frwenen bibales flor. 1.“[2]

Auch für das Jahr 1545 ist ein Speerstechen bezeugt[3] und ebenso für das nächste Jahr.

„2 hominibus dom. Carnisprivii in hastiludio equitantibus, vulgo sich haben abgeritten, flor. 1 asp. 8“[4]

Der Schlosser Petrus, der die Waffen der Stadt, in denen das Turnier geritten worden war, reinigte und flickte, erhielt 25 Aspern.[5]

Aus diesen in etwas ausgiebigem Maße gegebenen Belegen geht hervor, daß schon in Friedenszeiten der Waffenschmied in den sächsischen Städten reichlich Gelegenheit hatte, sein Handwerk zu üben. Kein Wunder, daß von Kaschau der Meister

---

[1] Ebenda S. 609.
[2] Ebenda S. 615,
[3] Ebenda III, S. 258.
[4] Ebenda S. 339.
[5] Ebenda.

Sebastian nach Kronstadt kam und sich hier niederließ. Im Jahre 1535 kaufte die Stadt von ihm für 288 flor. Panzer und Harnische.[1]

Und wie hier nur an einem Teil der Bewaffnung gezeigt wurde, daß Wehr und Waffe in ihrer reichlichen Verwendung ihre Rückwirkung auf die Blüte des Handwerks äußerten, so könnte das auch an den anderen Waffenarten, dem Bogen und Pfeil, den Armbrüsten und Hakenbüchsen in den verschiedensten Formen, von denen auch Streubüchsen erwähnt werden, den Bombarden und Schilden und Spießen erwiesen werden. Die Verzeichnisse der im städtischen Besitz befindlichen Waffen, jene ununterbrochen fließenden Daten der Stadtrechnungen, die sich auf die Besoldungen der städtischen Buchsenmeister und Harnischfeger, die Neuanschaffungen und die Instandhaltung der Waffen beziehen, nicht zuletzt die 24 Artikel jener vom Rat und der Bürgerschaft der Stadt Kronstadt beschlossenen Wehrordnung vom Jahre 1491 belehren uns nachdrücklich darüber, daß das Bewußtsein der Stärke auch die Mittel zu ihrer Erhaltung zu schaffen wußte.[2]

Diesem Zwecke dienten nicht nur die Befestigung der Stadt durch Wall und Graben, durch Türme und Basteien, sondern auch das Scheibenschießen „nach den Tartschen“ und nach dem Vogel, das Wettrennen zu Pferde und vor allem die von Zeit zu Zeit vorgenommene Heerschau des Heerbannes von Stadt und Land. Nicht weniger als 10000 Mann zählte man bei der großen Musterung des Burzenlandes am 1. November 1550.[3]

Damit waren aber die Bedingungen gegeben, die des Handwerks goldenen Boden schufen. Daß dieses Handwerk sich an die Ueberlieferungen des Westens hielt und neue Formen der Waffen, einen besonderen Waffenstil nicht entwickelte, geht aus der Geschichte seines Werdens hervor. Denn wie die ersten Feuerwaffen eingeführt worden sind, — die Kronstädter kauften 1516 in Ofen 35 Hakenbüchsen um 412 flor. 35 Asper und um

[1] Fr. W. Seraphin: Kronstadt zur Zeit des Honterus. S. 317 in «Aus der Zeit der Reformation.» Kronstadt 1898.
[2] Vergl. Kramer, a. a. O., S. 54 ff.
[3] Seraphin, a. a. O., S. 319.

100 flor. Bombarden und 1519 abermals für 100 flor. Hakenbüchsen,[1] — so hat es sich auch wohl bei den jeweilig bevorzugten Waffen überhaupt verhalten, zuerst die Einfuhr und dann die Festhaltung einer passenden und griffigen Form durch die einheimischen Handwerker, deren es in allen sächsischen Städten gab. 1552 schlossen die Bistritzer mit Martinus Kannengießer einen Vertrag ab, in dem sich dieser gegen einen bestimmten Betrag verpflichtete, 50 Ganzhaken aus dem Auslande herbeizuschaffen.[2] Eines scheint nun trotz der vielen Arbeit, die die Schwertfeger, Büchsenmacher und Harnischfeger verrichteten, sicher zu sein, daß sie kunstvoll verzierte und reich ausgestattete Schmuck- und Prunkstücke nicht verfertigten. Es ist sehr bezeichnend, daß man zum Goldschmied ging, wenn es sich um eine kostbare Verzierung handelte. „Andreae aurifabro, qui 1 fibulam ferruminavit hot aufgelÿet super gladium, qui est civ. et terrae Barcza, asp. 2“ lesen wir in der Kronstädter Stadthannenrechnung des Jahres 1541[3] und „D. Simoni Aurifabro, quod paravit gladium civ(itatis), qui p(er) d(ominum) iud(icem) gestatur, solvi merc(edem) praeparationis fl. 6, ego villicus supplevi defectum argenti ex meo argento pro fl. 5 asp. 26; emundatori gladiorum pro vagina et praeparatione cinguli fl. 1 asp. 45“ heißt es in derselben Rechnung des Jahres 1549.[4]

Friedrich Stenner hat diese Notiz auf das noch jetzt im Besitz der Stadt Kronstadt befindliche Stadtrichterschwert bezogen und eine eingehende Beschreibung davon gegeben.[5] Durch die auf dem Schwert selbst angebrachte Jahreszahl 1549 ist die Waffe als das Stück des angezogenen Rechnungspostens beglaubigt. Auch hiedurch ergibt sich ein Anhaltspunkt, daß jede feinere Arbeit nicht der Schwertfeger, sondern der Goldschmied ausführte.

Aber nicht nur zu kriegerischen Zwecken diente das Eisen, auch der Friede konnte seiner nicht entbehren. Vor allem galt es zu verwahren und zu bewahren. Die eisernen Laden, Schlösser

---

[1] Ebenda S. 313.
[2] Vergl. Kramer, a. a. O., S. 58 f.
[3] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 86.
[4] Ebenda S. 502.
[5] Fr. Stenner: Das Stadtrichterschwert von Kronstadt im Kronstädter Stadtarchiv. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenb. Landeskunde XXI, S. 109 ff.

und Gitter werden immer wieder genannt, aber es hat sich aus früher Zeit kein Stück erhalten, das den Anspruch auf besonders künstlerische Ausführung erheben könnte. Das Schloß der Truhe mit gotischer Flachschnitzerei in der Rüstkammer der Stadt Hermannstadt (Nr. 173) ist in strenger, einfacher Spätgotik gehalten, desgleichen auch ein schönes Schloß im Siebenbürgischen Karpathenmuseum. Zwei eisenbeschlagene kleine Truhen in der Sammlung Sigerus, dem 16. und 17. Jahrhundert angehörig, bieten nichts besonderes.

An gotischen Arbeiten ist ein Schloß in der Hermannstädter Rüstkammer zu erwähnen, das in dem Verzeichnis dem 15. Jahrhundert zugeschrieben wird. Aus derselben Zeit stammt auch das Beschläge und kunstreiche Schloß der Sakristeitüre der Stadtpfarrkirche in Hermannstadt, das ebenso, wie das Schloß an der Sakristeitür in Birthälm als Glanzleistung siebenbürgisch-sächsischer Schlosserei angesehen werden muß. Besonders das Birthälmer Schloß, der Zeit um 1510 zuzuschreiben, mit seiner sauber in Eisen geschnittenen Rosette, die ein System von Fischblasen im Kreise angeordnet zeigt, verkörpert an sich jene Vorliebe für kunstvolle Verschlußmechanismen, die mit einer Drehung des Schlüssels außer den Schloßriegel eine ganze Anzahl von Eisenstangen in Bewegung setzen und die Türe nach allen Seiten im Türstock fest verankern.

Die starke mit Eisen beschlagene Eichentür begegnet allenthalben im Lande. Klein in den Ausmaßen fügte man die schweren Bohlen aneinander und gab der Außenseite durch aufgenagelte Eisenstücke vergrößerte Sicherheit. Dies geschah nun nicht selten in eigenartiger Weise. Um neues Eisen zu sparen, wurden gern das Schneideeisen des Pfluges, breitgehämmerte Aexte und andere Werkzeuge dazu verwendet; einmal nahm man dazu alte Rüstungsteile, Arm- und Beinschienen, wie es an einer Türe an dem Marktschelkener Kirchenkastell geschah.

Neben einer solchen Art des Beschlags hat sich nun aber eine besondere Weise der Türarmierung ausgebildet, die einen eigenen Stil repräsentiert. Die Türbänder verzweigen sich nämlich von einem mit der Türangel verbundenen Quadrat ausgehend über die ganze Türfläche und sehen sich ganz eigentümlich an. Solche Türbeschläge finden sich besonders schön und charakte-

ristisch ausgebildet, leider nur noch zum Teil erhalten, an der Westpforte der Kirche in Kirtsch,[1] an den Südtüren der Kirchen in Rauthal, Neudorf und Malmkrog, hier auch an der Sakristeitüre, ferner an einer Türe, die sich früher an der alten Kirche in Kreisch befand, jetzt aber im Museum Alt-Schäßburg aufbewahrt wird. Die Enden der Beschläge spalten sich zu Lilien, deren Form nicht immer rein zu erkennen ist.

Unwillkürlich erhebt sich die Frage, wo der Ursprung und Ausgangspunkt dieser eisernen Ornamentik zu suchen ist. Offenbar ist es die bäuerliche Umbildung eines stilgerechten Vorbildes, das technisches Unvermögen und stilistische Individualisierung dem Volksgeschmack angepaßt hat. Nach Zeit und Wesen kann dieses Vorbild nur in der Gotik gesucht werden. Hier haben wir jene Gattung von Beschlägen, die sich in wechselnden und verzweigenden Armen uber die ganze Türe hinziehen. Dieser Gedanke eines aus sich herauswachsenden wuchernden Rankenwerkes wurde aufgegriffen und er führte dann zu den eigentümlichen, aber sehr eigenartigen Türbeschlägen, die zu den wenigen Spezialitäten des siebenbürgisch-sächsischen Kunstgewerbes gerechnet werden müssen.

Aehnliche Erscheinungen lassen sich auch anderwärts wahrnehmen. So sind die Türen an den böhmischen Kirchen zu Neuhart[2] bei Braunau, zu Groß-Hrobowa[3] und zu Wiese[4] mit einem Beschläg versehen, das manche Uebereinstimmung mit den unsrigen aufweist.

In den Städten hat sich der Anschluß an die Stilströmungen der Zeit natürlich leichter vollzogen. Ein Wirtshauszeiger in der Sammlung Julius Teutsch zu Kronstadt, noch dem 17. Jahrhundert angehörend, zeigt in der reizenden Formgebung und dem reichen Rankengewirr ein reines Barock. Besonders beliebt werden im 18. Jahrhundert die Fensterkörbe, die hauptsächlich an den Häusern aus der Zeit des Gouverneurs Brukenthal vorkommen, alle die gemütliche Weite und Behaglichkeit des Rokoko zeigend. Noch heute verleihen sie den Häusern, an denen sie beibehalten wurden, das Ansehen einer koketten

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Baukunst, Tafel XVII, 2.
[2] s. die Abbildung in den Mitteilungen des C. C. XVI. S. 72.
[3] Ebenda XVII. S. 199.
[4] Ebenda XXVI, S. 149.

Zurückgezogenheit, zumal es sich nicht selten um kleinere Häuschen handelt. Sehr schöne solcher Fenstergitter besaß wohl das Stolzische Haus in Mediasch — leider sind sie verschwunden. Die Ausführung ist technisch solid, die Formgebung leicht und gewandt. Da die Architektur Hermannstadts in jener Zeit stark, fast ausschließlich von Wien beherrscht wurde, so darf man annehmen, daß auch diese Fenstergitter dadurch mitbestimmt worden sind. Soweit uns derartige Fenstergitter aus gotischer Zeit erhalten sind, zeigt sich das einzige Bestreben auf Festigkeit gerichtet. Das einfache, sehr engmaschige, genau gearbeitete Gitter an den Sakristeifenstern der Malmkroger Kirche reicht noch in das 14. Jahrhundert, die Gitter am Hermannstädter Rathaus gehen in das 16. Jahrhundert zurück, jene am Kronstädter Rathause dürften schon dem 17. Jahrhundert angehören — eine künstlische Form haben sie nicht. Dagegen sind als Reste künstlerisch hergestellter Schmiedearbeiten die Gittertürchen hervorzuheben, mit denen die Sakramentshäuschen oder Nischen in Bonnesdorf, Baassen, Wurmloch, Malmkrog, Meschen und Schäßburg versehen sind. Das feinste Werk dieser Gruppe ist ein ungemein reizvolles Türchen, mit dem eine Wandnische in der Sakristei der Mediascher evangelischen Stadtpfarrkirche verschlossen wird. Geschnitten und getrieben kommt in dem Blattornament die reinste Gotik zum Ausdruck.

Hierher wären dann auch die Gitter zu rechnen, die sich als Füllung der Treppengeländer hier und dort erhalten haben. Dem 18. Jahrhundert gehören die Gitter an, die die Kanzeltreppen in den evangelischen Kirchen zu Burgberg, Rotberg, Stolzenburg u. a. Orten mehr schmücken.

Sehr schön sind auch die schmiedeeisernen Gitter, mit denen die Emporen in der evangelischen Kirche zu Groß-Schenk und in der Kronstädter Schwarzkirche nach vorne zu abgeschlossen werden. Sie gehören zum besten, was das heimische Gewerbe hierin geleistet hat. Das ebenfalls aus Eisen geschmiedete Rankenwerk, das die Oeffnung oberhalb der Eingangspforte am Brukenthalschen Palais in reizvoller Weise schließt, ist wahrscheinlich Wiener Arbeit und reinster Stil Louis XVI.

Wie in den reichsdeutschen Städten waren auch in den siebenbürgischen Städten schmiedeeiserne Brunnengitter beliebt. Den Brunnen auf dem großen Ring in Hermannstadt umgab eine schöne Brunnenlaube im Geschmack des 18. Jahrhunderts — ein Storch im Nest krönte in launiger Weise den Gipfel. Leider ist diese Arbeit 1894 entfernt worden und über ihren Verbleib kann nichts gesagt werden. Dagegen hat wieder Emil Sigerus das Gitter vom Brunnen in der Fleischergasse der Stadt Hermannstadt für das siebenbürgische Karpathenmuseum gerettet.

Eiserne Grabkreuze aus älterer Zeit, die anderwärts einen beliebten Gegenstand für die Betätigung der Schlosserei bildeten, haben sich auf protestantischen Friedhöfen nicht erhalten, wohl auch deshalb, weil das Kreuz als ein äußeres Zeichen des Katholizismus angesehen wurde. Der katholische Friedhof in Hermannstadt dagegen besitzt eine größere Anzahl von solchen schmiedeeisernen Grabkreuzen, doch sind sie durchwegs jüngere Arbeit. Die älteren Stücke wurden leider ausrangiert und als altes Eisen verkauft.

Ein wahres Prachtstück kunstreicher Schmiedearbeit war ein Pferdemaulkorb, der in Hermannstadt aufgefunden, leider kurz vor oder nach dem Jahre 1897 zu hohem Preise nach auswärts verkauft wurde.

So war denn das Eisen ein Material, das in ausgedehntem Maße auch künstlerische Verwendung gefunden hatte. Leider kann darüber nichts gesagt werden, ob die Erzeugnisse der Kronstädter Messerschmiede nach Form und Dekor sich über den bloß handwerklichen Wert erhoben. Jedenfalls hat dies Gewerbe eine seltene Blüte erlebt, was schon daraus hervorgeht, daß seinen Vertretern ein eigener Turm zugewiesen war. Der Bedarf an Messern muß ein ganz ungeheurer gewesen sein. Die städtischen Messerschmiede waren außer stande den Bedarf zu decken, so daß große Massen von auswärts eingeführt wurden, worüber sich die Belege in der Kronstädter Magistratsrechnung erhalten haben. Am 7. Januar 1503 bezahlt Johannes German den Importzoll für 81,150 Stück Messer; das gleiche tun Georg Hirscher und Lukas Rehner am 12. Juni desselben Jahres für 102,600 und am 21. Juni für 150,700 Stück. Der Absatz muß ein reissender

gewesen sein, schon am 1. Oktober desselben Jahres entrichtet Georg Hirscher wieder die Gebühr für 85,000 Messer. Der Kaufmann Simon Grett hat im Jahre 1503 allein 409,000 Messer, zum Teil als „Stewrer vocatos" eingeführt, und nimmt man dazu, was in demselben Jahre die Kaufleute Johannes Kylhau und Aylda, Matthias Papir, Martin Kreuze, Johannes Schirmer, Peter Schwarz, Johannes Groman u. a. m. nach Kronstadt an dieser Ware brachten, so ergeben sich einige Millionen.[1]

Ohne Zweifel handelt es sich dabei nicht nur um die Befriedigung des heimischen Bedarfs, vieles passierte Kronstadt nur auf dem Durchgang zu den Hinterländern der Moldau, Walachei und Türkei. Mehr als einmal begegnet man der Bemerkung „ad partes Transalpinas importavit."[2] Hinsichtlich der Herkunft dieser Messer werden Steyer,[3] Hamburg,[4] Nürnberg,[5] Waidhofen genannt. Ebenso verschieden scheint die Form der Messer gewesen zu sein, denn es werden spezifiziert: „waysz greczer, gestylpth greczer, cultelli halbkrymper."[6]

Bei dem großen Umfang, den die Landplage der Ehrungen annahm,[7] mit denen man großen und kleinen Herren die Taschen stopfte, griff man oft zu dieser Spezialität der Stadt und verschenkte ganze Bündel davon. So heißt es in der Stadthannenrechnung vom Jahre 1534 „pro una ligatura cultellorum ad mensam domini gubernatoris asp. 25."[8] Dem Woiwoden der Walachei schicken sie in demselben Jahre für 8 fl. Messer und Filzmützen,[9] und als 1540 Michael Rodt an den Hof des Woiwoden gesandt wurde, nimmt er u. a. auch Messer für die Bojaren mit um 6 Gulden.[10] Der Woiwode Peter erhält 1545 „10 ligaturas

---

[1] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 1 ff.
[2] Ebenda S. 47. Vergl. auch die Magistratsrechnung vom Jahre 1529. Ebenda II. S. 174.
[3] Ebenda I S. 39.
[4] Ebenda S. 281.
[5] Ebenda S. 280.
[6] Ebenda II, S. 174.
[7] Vergl. das Kapitel: Gäste, Geschenke und Ehrungen bei Kramer, a. a. O., S. 46. und desselben Verfassers: Beiträge zur Geschichte der Stadt Bistritz in den Jahren 1600—1603. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XII. S. 404.
[8] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 362.
[9] Ebenda S. 369.
[10] Ebenda S. 679.

bonorum cultellorum.“[1] Als 1547 ein Gesandter des Sultans „Machmut“ in der Stadt weilte, beschenken sie nicht nur den Gesandten, sondern schicken auch dem Sultan außer einem „deutschen dictionarium“, zwei Schilden, einem silbernem Becher, auch 8 Paar Messer in Scheiden von purpurfarbenem Sammet,[2] und als sie 1550 den Johannes Tartler zu Elias, dem Woiwoden der Moldau, entsandten, da führt er für ihn und andere Herren ganze Wagenladungen an Geschenken mit sich. Das ausführliche Verzeichnis in der Stadthannenrechnung nennt außer Wein, weißem Tuch, silbervergoldeten Gefäßen, rotem Bergamogewebe, Safran, Tartschen, barem Geld, Lanzen etc. auch: „item 3 ligaturas cultellorum cum furca fl. 1 asp. 25; 1 ligaturam ½ krymper asp. 40; et 25 ligaturas Stayer fl. 10.“[3] Durch Geschenke belohnte man auch treue Dienste. So erhielt ein Mann „Watach“ „propter diligentiam, quam in custodiendo habuit“, ein Paar Steigbügel aus Messing, eine Mütze, 3 Paar Messer und einen Schild.[4] Trauriger war die Veranlassung, dem Scharfrichter ein Paar Messer und ein Paar Handschuhe zu geben, als 1534 zwei walachische Uebeltäter gerädert und ein Ungar gehängt wurde.[5]

Während sich die Messerschmiede in Kronstadt wenigstens zu einer eigenen Zunft zusammenschlossen, so ist nirgends im Lande eine besondere Zunft der Schwertfeger und Plattner nachzuweisen. Die Meister, die sich diesem Gewerbezweige widmeten, waren Angehörige der Schlosserzunft. —

Im Anhang an diese Ausführungen über das Eisen sei in Kürze eines Handwerks gedacht, dessen Erzeugnisse mit den Beweis erbringen, daß der kriegerische Sinn in den sächsischen Städten ein sehr reger gewesen ist. Es handelt sich um die Schild- oder Tartschenmacher. Gewiß ist ihr Gewerbe vor der Einführung der Feuerwaffen in größerer Blüte gestanden, als nachher, aber auch im 16. Jahrhundert begegnen die Meister dieser Gilde auf Schritt und Tritt. Denn ihre Schilde waren nicht nur für den gemeinen Mann, der ohne Feuerwaffe ins Feld zog,

---

[1] Ebenda S. 256.
[2] Ebenda III, S. 385 f.
[3] Ebenda S. 565.
[4] Ebenda S. 176.
[5] Ebenda II, S. 350.

eine begehrte Schutzwaffe, noch immer galt Bogen und Pfeil als eine zeitgemäße Waffe und wenn zur Fastnacht das „Lanzenspiel“ abgehalten wurde, dann lieferte eben der Schildermacher die Stechtartsche. Als Ehrengabe und Geschenk aber war der Schild sehr beliebt. 1521 wird in der Kronstädter Stadtrechnung gebucht: „Item pro uno clipeo tartsch familiari domini vicewaywodae, Martino Heger persoluto asp. 16“,[1] wobei es sich um einen Wappenschild gehandelt haben mag. Dem „Gubernator“ schenken die Kronstädter 1534 22 Tartschen neben vielem anderem.[2] Der fertige Schild wurde sauber bemalt. „Quod 1 scutum est pictum et pro novis corrigiis ad idem scutum asp. 8“,[3] lesen wir in der Törzburger Kastellansrechnung des Jahres 1546. Das Festschießen, zu dem die Stadt die Preise, gewöhnlich in einem Stück Tuch bestehend, gab, geschah, wenn man nicht nach dem Vogel[4] oder dem geharnischten Mann schoß,[5] in der Regel nach dem Schild. „Eodem die dedi pixidariis nostris pro panno ad sagittandum ad scutum, ut vocant, Tartsch fl. 1“[6] liest man in der Kronstädter Stadthannenrechnung des Jahres 1542. Dieselbe Rechnung hat auch den Namen eines Schildmachers aufbewahrt. „Hieronymo scutario, quod clipeos melioravit et hastas coloravit et pannos similiter colore pinxit, fl. 2.“[7] Solche Schilde haben sich in größerer Anzahl erhalten. Vor allem erwähnenswert sind jene schon genannten Stücke in der Hermannstädter Rüstkammer (Nr. 66). Die beiden rot und weiß gestrichenen gehören dem Verzeichnis nach noch dem 15. Jahrhundert an, zwei sind mit „unbekannten“ Wappen bemalt, auf einem erkennt man den Moldauer Ochsenkopf. Mehrere tragen die Reste von Farbe und Vergoldung. Desgleichen besitzen das Siebenbürger Karpathenmuseum und die Waffensammlung des Museums Alt-Schäßburg einige Schilde.

---

[1] Ebenda I, S. 330. Vergl. III, S. 157, 163, 165, 264.
[2] Ebenda II, S. 364.
[3] Ebenda III, S. 69.
[4] Ebenda S. 347.
[5] Ebenda II, S. 99; III, S 347.
[6] Ebenda III, S. 153.
[7] Ebenda S. 155.

Kupfergeschirr.

Die Verwendung des Kupfers war beschränkt. Die Weichheit und geringe Widerstandskraft dieses Metalls gegen Stoß und Druck, nicht zuletzt auch der größere Preis zogen seiner Verwendung Schranken. Aber innerhalb dieser Schranken wußte das Kupfer auch in Siebenbürgen sich ein Dominium zu schaffen, aus dem es erst die jüngere Zeit verdrängen sollte. Die Küchengeräte waren in vornehmeren und wohlhabenderen Häusern durchwegs aus Kupfer und es war bis vor nicht langer Zeit der Stolz der sächsischen Bürgersfrau, einen Schatz an solchem Geschirr zu besitzen. Das öfters erwähnte Testament Albert Huets führt auch eine Anzahl kupferner Gefäße an, die zum Teil ausdrücklich nach dem Metall benannt werden, zum Teil aber die Annahme zulassen, daß auch sie aus demselben Metall verfertigt waren. Die Stelle lautet: „Item 2 gros Turkisch kessell. Item 2 ander rondt Turkisch kessell. Item 3 Eymer kessell. Item Ein klein glok. Item Ein groß bradtpfann. Item 3 ander groß Bradtpfhannenn. Item Ein Turkisch Krueg. Item ein 3 fuessig kupfferinn bekenn. Item Ein 3fuessig Pfhann. Item Ein kupfferinn dick dreyfueß. Item Ein ander gezinnt Pfhann zum gebekell. Item drey kupfferinn bekenn. Item 3 Turkisch bekenn.“[1]

Der Nachfrage nach kupfernem Geschirr genügten in den sächsischen Städten die Kupferschmiede, ahenarii. Ihr Gewerbe hatte einen goldenen Boden, erst die letzten Jahrzehnte haben ihm den Todesstoß versetzt. Als 1759 Maria Theresia u. a. auch bei den Kronstädter Zünften eine Anleihe machte, standen die „Kessler“ mit 50 Gulden nicht an letzter Stelle.

---

[1] Groß, a. a. O., S. 119 f.

Das Kupfer kam, wie alle Metalle, die in den siebenbürgischen Städten verarbeitet wurden, auf dem Handelswege in die Werkstätte. Als um die Mitte des 16. Jahrhunderts dem Bistritzer Zeughaus, der domus bombardaria der Stückgießer Gregorius vorstand, da kaufte man vom Kronstädter Buchführer Valentin 5 Zentner Kupfer und eine Glocke von der Gemeinde Reteg.[1] Einmal verrechnet der Stadtschaffner Kronstadts 200 fl. für Kupfer, das von Johann Kupasch aus Sila gekauft wurde.[2] Kupfer brauchte die Stadt nicht nur zur Herstellung des Kanonenmetalls, so vielleicht damals, als der Meister Stanislaus 1526 seine Bombarden in Kronstadt goß, sondern auch zu anderen Zwecken.[3] So erhielt 1528 der Kupferschmied Antonius Rau 32 Aspern, als er an die Zeiger der neuen Turmuhr Sterne aus Kupfer verfertigte,[4] und ein anderer Meister für eine kupferne Hand und einen Mond 1 fl. 40 Aspern.[5] Die Ladschaufeln, Instrumente zum Laden der Kanonen, wurden ebenfalls aus Kupfer verfertigt,[6] doch mußte das Kupfer auch zur Herstellung weniger gefährlicher Dinge dienen. „Balneatori fecimus parari vulgo einen kepferen deppen vnd einen kepfernen dray fues, super quibus siccant pannos, a Dominico ahenario“ bucht der Schaffner der Stadt Kronstadt 1548,[7] und 1551 werden „Vmb 3 khuphere Thephen czvm khochenn dem khessler Gebenn fl. 1 asp. 25“.[8]

Naturgemäß handelte es sich bei dem Kupfergeschirr um Gebrauchsgegenstände des Alltags, die meistens in der Küche und über dem Feuer verwendet wurden. Es war in der Regel nicht wie Zinn und Silber dazu bestimmt, die Tafel zu schmücken, und so sind denn kunstreiche Arbeiten aus Kupfer sicher ebenso selten gewesen, wie sie jetzt selten zu finden sind. Aber die wenigen, einen künstlerischen Geist ihrer Verfertiger verratenden Gegenstände, die sich aus früherer Zeit bis auf unsere Tage erhalten haben, zeigen doch in erfreulicher Weise, wie auch den alten

---

1 Vergl. Kramer, a. a. O., XXI, S. 60.
2 Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 647.
3 Ebenda I, S. 641.
4 Ebenda II, S. 74.
5 Ebenda S. 71.
6 Ebenda S. 643.
7 Ebenda III, S. 461.
8 Ebenda S. 537.

Meistern auf diesem Gebiete der Sinn eignete, der die guten Arbeiten jener Zeit insgesamt auszeichnete, der Sinn für klare Formengebung und ansprechende Verzierung. Wenn auch die meisten Kupfergefäße, eben deshalb, weil sie für den täglichen Gebrauch bestimmt waren, eine stilistische Eigenart nicht beanspruchen, so gab es doch für den Kupferschmied Gelegenheiten, sich auch als Meister edlerer Formung zu erweisen. Da es in jener alten Zeit, wo das Kupfer noch einen sehr wesentlichen Bestandteil des Hausrates bildete, stehender Gebrauch war, jungen Eheleuten als Hochzeitsgabe ein Kupfergefäß darzubringen, so wählte man dazu je nach Stand und Vermögen ein in der Form und Verzierung kunstreich ausgeführtes Stück. Besonders legte man Wert auf eine schöne Abwaschschüssel für Eßzeug. Auch auf diesem Gebiete hat die Sammlung Sigerus eine Musterkollektion zusammengetragen, die als Gradmesser der erreichten Höhe dieses Gewerbes dienen kann. Eine Waschschüssel von schöner Formengebung in der Sammlung Sigerus[1] zeigt in schräger Anordnung Ausbuchtungen, aus dem Boden ist ein ruhender Löwe weit herausgetrieben. Das schönste Stück aber ist eine große Schüssel,[2] die man der Gestalt nach als einen Flaschenkühler ansprechen möchte, wenn ihre weniger poetische Verwendung nicht feststünde. Auf einem niederen Fuß erhebt sich der Gefäßbauch mit zwei getriebenen, Ringe haltenden Löwenmäulern. Die im Geschmack der Renaissance ausgeführten Blattornamente sind getrieben. Die Gestalt des ganzen Gefäßes ist durchaus edel und proportioniert. Von der Hand desselben Meisters befindet sich in Kronstädter Privatbesitz ein herrliches Stück derselben Bestimmung. Diese Schüssel hat ovale Form, ihre Ornamente sind getrieben. Um den Schüsselkörper schlingt sich eine Blattgirlande, die sich auf beiden Seiten zu je einem Medaillon erweitert, von denen das eine das Hermannstädter Wappen, das andere den Doppeladler einschließt. Die Henkelringe tragenden Löwenhäupter fehlen auch hier nicht.

Wohl im Anschluß an türkische Vorbilder entstanden einige Kohlenbecken[3] Von diesen befindet sich eines im Besitze

[1] s. Tafel III.
[2] s. Tafel III.
[3] s. Tafel III.

der ev. Kirchengemeinde in Halvelagen, zwei im Siebenbürgischen Karpathenmuseum, eines im Museum Alt-Schäßburg und eines in der Sammlung Sigerus. Dieses zeigt die charakteristischen Ornamente des graziösen Rokoko. Alle verdienen sie nicht nur ihrer schönen Silhouette halber, sondern auch der kräftigen, durch die Bestimmung gebotenen Durchbruchsverzierungen wegen, die eine rundumgehende Arabeske darstellen, alle Beachtung.

Eigentümlich sind die kupfernen Bettwärmer, die aus zwei mit einem Scharnier verbundenen Schalen bestanden. Die Löcher auf dem oberen Deckel dienten dazu, dem Dunst der eingeschlossenen Kohlen freien Abzug zu sichern, der lange Stil zum Anfassen. Die beiden Stücke dieser Gerätart in der Sammlung Sigerus weisen getriebene und gravierte Verzierungen auf.[1] Auf dem durchlochten Verschlußdeckel des einen ist ein Doppeladler getrieben, ein erneuter Beweis dafür, wie beliebt diese Wappenfigur in der siebenbürgisch-sächsischen Ornamentik gewesen ist. Aus Kupfer wurden ferner kleinere und größere Büchsen und Dosen hergestellt, von denen das größere Stück in der Sammlung Sigerus als Salzbehälter, das kleinere vielleicht als Schmuckbüchschen in Verwendung gestanden haben mag.[2]

Aber auch an Gießgefäßen fehlte es nicht. Eine größere und eine kleinere gedeckelte Kanne in derselben Sammlung,[3] beide in Anlehnung an die Form ähnlicher Zinnkannen hergestellt, beweisen nicht nur einen gesunden Sinn für Handlichkeit, sondern auch für entsprechende Formengebung. Eine getriebene oder eingravierte Dekoration ist an solchen Kannen nicht zu finden.

Einen Beweis für die Wertschätzung sächsischen Kupfergeschirres darf man auch darin erblicken, daß sich der Seklergraf Demetrius Maylad als Hochzeitsgeschenk einen verzinnten Kupferkessel von den Kronstädtern gern darbieten ließ.[4]

Das älteste Stück getriebenen Kupfers aber ist ein kunstvoller kreisrunder Wappenschild in der archäologischen Sammlung des Brukenthalschen Museums. Die Zeichnung im Stil des 16. Jahrhunderts ist tadellos, die Technik sicher und gewandt.

---

[1] s. Tafel III.
[2] s. Tafel III.
[3] s. Tafel III.
[4] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 693.

Wohl jünger ist ein getriebenes Relief in der Sammlung des Kronstädter Gymnasiums, mit einer Darstellung der Höllenfahrt Christi, das einstmals ein Epitaphium schmückte. Ein kupfernes Altarkreuz in derselben Sammlung ist strenge in der Form und darf dem Anfang des 16. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Hin und wieder wurden auch Abendmahlskelche aus versilbertem Kupfer hergestellt. Ein solches Stück besitzt die Gemeinde Peschendorf.

Es mag nun wundernehmen, daß sich verhältnismäßig nur wenig an künstlerisch ausgeführtem Kupfergerät erhalten hat. Diese Tatsache mag wohl daraus ihre Erklärung finden, daß es sich gerade bei den besseren Stücken um Gegenstände handelte, die durch den Gebrauch leiden mußten und deshalb in vielen Fällen in den Schmelztiegel wanderten.

So gering an Zahl aber auch die Zeugnisse dieses Gewerbes sind, sie beweisen dennoch, daß auch die Kupferschmiede auf ihrem Gebiete künstlerisch Wertvolles zu leisten verstanden haben.

Zinn.

Bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts gab es in Siebenbürgen kein besseres Bauernhaus auf dem Dorfe und kein besseres Bürgerhaus in der Stadt, das nicht seinen Schatz an neuem und ererbtem Zinngerät gehabt hätte. Die Zinngefäße waren durchwegs sächsische Erzeugnisse, die der „Kannengießer" in der Stadt, Schäßburg, Kronstadt und Hermannstadt sind die hauptsächlichsten Wohnsitze der Zinngießer gewesen, erzeugte und vom 16. Jahrhundert an in der Regel, wenn auch nicht immer mit dem Wappen der Stadt und den Initialen seines Namens, sowie ordnungsgemäß mit den Beschauzeichen seiner Zunft versah.

Der zünftige Betrieb des Gewerbes der Zinngießer mußte natürlich auf Art und Form der Erzeugnisse den nachhaltigsten Einfluß ausüben und in der Tat kann man den konservativen Charakter dieser Fabrikate vom 16. Jahrhundert angefangen auf Schritt und Tritt wahrnehmen.

Unter den 19 Zünften, die im 14. Jahrhundert im Hermannstädter Gau bestanden, gab es eine Zunft der Zinngießer noch nicht. Selbst im 15. Jahrhundert scheint dies Handwerk noch nicht zünftig betrieben worden zu sein, ja man darf vielleicht sagen, daß der Zinngießer erst mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts bodenständig wurde und sein Gewerbe erst von da an größeren Aufschwung nahm. Die Urkunden der Hermannstädter Zinngießerzunft reichen vom Jahre 1539 bis zum Jahre 1636[1] und in Kronstädter Urkunden gehört die Erwähnung von Zinngießern und Zinngeräten zu den

[1] Vergl. Franz Zimmermann: Das Archiv der Stadt Hermannstadt und der sächsischen Nation. Hermannstadt 1901. S. 108.

gewöhnlichen Erscheinungen. Nach Teutsch soll in Marktschelken um 1500 eine Zinngießerzunft von mehr als hundert Meistern bestanden haben,[1] was nicht recht glaubhaft erscheint.

Was wir an Denkmälern der Zinngießerei besitzen, gehört in wenigen Stücken der späten Gotik, zumeist aber der Renaissance und dem Barock an, wobei es sich aber trotzdem zeigt, daß die Grundform der gotischen Henkelkannen nur geringe Wandlung erfahren hat. Es ist das eben jener konservative Zug, der einen eigenen Lauf der künstlerischen Entwickelung behinderte, was überhaupt als eine Eigenheit des Zinngießers zu betrachten ist.[2] Damit ist denn auch angedeutet, daß sich ein spezifisch siebenbürgisch-sächsischer Stil auf diesem Gebiete nicht gebildet hat. Unsere Zinngefäße können allgemein als deutsch bezeichnet werden. Damit stimmt nun, um nur zwei Beispiele anzuführen, überein, daß der Willkommhumpen der Schwiebuser Tuchmacherinnung vom Jahre 1503[3] in seiner Form mit einer Kanne im Museum Alt-Schäßburg, die gravierten Zeichnungen ausgenommen, ziemlich genau übereinstimmt. Ebenso gleicht der aus Groß-Scheuern in das Brukenthalsche Museum gelangte Zinnpokal gewissen Formen böhmischen Zinngeschirrs.[4] —

Das Rohmaterial an Zinn wurde aus dem Auslande importiert. So wird in der Kronstädter Zwanzigstrechnung ungefähr vom Jahre 1500 unter den aus der Moldau eingeführten Waren auch „stannum zôm 1“ erwähnt.[5] Christian Hirscher fuhrt 1542 8 Zentner Zinn ein.[6] Die Stadt kaufte als solche Rohmateriale auf eigene Rechnung, worauf ein Posten der Kronstädter Stadtrechnung aus dem Jahre 1512 deutet: „Item pro stanno ecclesiae beatae Mariae virginis dedimus de civitate flor. 129 asp. tres, in quibus ecclesia nobis tenetur, quando stannum recipiet, stanni 8 massae Budensis ponderis. Supraadditionem azpororum dedimus flor. 6 et sic faciunt flor. 135 asp. 3.“[7]

---

[1] G. D. Teutsch, a. a. O., S. 162.
[2] Vergl. J. v. Falke, a. a. O., S. 94.
[3] s. die Abbildung: Gartenlaube 1907, S. 707.
[4] Vergl. die Tafeln zu Franz Rziha: Böhmische Zinngefäße. Mitteilungen des C. C. XVIII. S. 80 f.
[5] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III. S. 1.
[6] Ebenda S. 194.
[7] Ebenda I, S. 197.

1523 verkauft die Stadt dem Kannengießer 1 Zentner und 3 Pfund Blei, dessen er zum Mischen des Zinnes bedurfte für 4 Gulden und 22 Aspern,[1] und nicht viel teuerer kauft 1526 der Zinngießer (stannifusor) Martinus zu Kronstadt abermals 1 1/4 Zentner desselben Metalles.[2]

Aber auch Ausgaben für den Ankauf zinnernen Gerätes finden sich in der Kronstädter Stadthannenrechnung häufig. Teils brauchte man das Zinn als solches oder man verwendete Zinngefäße zum Transport von Getränken oder zu Ehrengeschenken.

In der Rechnung des Jahres 1529 lesen wir: „Item Johanni Czertsch custodi portae divi Petri pro uno cantharo et una scultella stanneis ad fusionem novae bombardae datis flor. 1,“[3] und in der des Jahres 1530 findet sich verzeichnet: „Item pro uno cellario vasculorum stanneorum de domino Jacobo Clomp empto pro flor. 8.“[4] 1534 merkt der Stadthann den Ankauf der Zinnschüsseln vom Kannengießer Sixtus an, ein Meister, der von da an immer wieder genannt wird. „Item a Sixto Cantrifusore 8 magnos (!) et duas parvas scutellas civitati emptas, ponderantes 36 1/2 libr. flor. 7 asp. 15.“[5]

In Zinn wurden selbst Abgaben gezahlt. So heißt es 1535 in derselben Rechnung: „Eidem dom(ino) waywodae misimus ad rationem unum quartale stanni pro flor. 5,“[6] und der Woiwode der Wallachei hielt es nicht unter seiner Würde einige Teller anzunehmen. „Item pro stanneis discis magnifico domino waywodae, et pro 2 vulgo schrwwen asp. 40.“[7]

Als 1538 der König Johann Zapolya nach Kronstadt kommen sollte, da wird eine kleine Aussteuer an Zinngerät angeschafft, darüber sich der Vermerk vorfindet: „Item notatum quid emptum sit ad adventum regiae maiestatis domini nostri clementissimi: duas magnas scafas vulgo czym pro asp. 13, dolium 1 asp. 7, magnas scafas 6 unam pro asp. 2, 4 parvas

---

[1] Ebenda I, S. 197.
[2] Ebenda S. 637.
[3] Ebenda II, S. 134.
[4] Ebenda S. 193.
[5] Ebenda S. 349. Vergl. dazu S. 419; S. 433, 465; III, S. 123; S. 173; S. 379.
[6] Ebenda II, S. 429.
[7] Ebenda S. 519.

scafas pro asp. 4, 2 muictralia, 2 aquales pro asp. 3. Rursum duo dolia, 6 scafas pro asp. 2 et 4 mulctralia pro asp. 24. Facit in toto flor. 1 asp. 10.“ [1]

Nicht ohne humoristischen Einschlag ist es, wenn der Bürgermeister Kronstadts zwei alte Zinnschüsseln umgießen läßt, als es sich abermals um eine Ehrung, diesmal wahrscheinlich um die des Franz Lazar handelte. „Item maister niklos dem kannengyesser czwo alt schysel so hat her gemacht czwo neven so hab ich ym czů den altten schyselen czu gegen (geben) flor 1.“ [2]

Aus diesen Daten geht hervor, daß der Gebrauch des zinnernen Gerätes mit dem 16. Jahrhundert ein allgemeiner geworden war. So verhielt es sich in allen sächsischen Städten.

So sehr aus den archivalischen Quellen Umfang und Bedeutung des Zinns erhellt, und sich daraus das kulturgeschichtliche Moment abschätzen läßt, für uns ist schließlich eine andere Frage die wichtigere. Wir müssen fragen, wie die Denkmäler des Zinngusses künstlerisch zu bewerten sind.

Daß die Form und Silhouette dieser Zinngefäße einen eigenen, siebenbürgisch-sächsischen Stil nicht gezeitigt hat, haben wir schon hervorgehoben. Die Meister wandelten ruhig und bedächtig auf alten Bahnen, nur selten bricht die Phantasie aus den kaum empfundenen Schranken, besonders wenn es sich um einen selteneren Auftrag, vielleicht den Guß eines großen Zunftgefäßes handelt. So ließen 1639 Johannes Seyvert und Andreas Telmen ein mächtiges an die 20 Liter fassendes Gefäß gießen, — es befindet sich im Museum Alt-Schäßburg — das mehr durch Größe und Schwere des Materials, als durch guten Gechmack bemerkenswert ist. Das waren immerhin Ausnahmen, meist aber hielt man sich strenge an die Ueberlieferung und an die vorhandenen, gekauften zum Teile auch ererbten Gußformen.

Was nun aber diese Gußformen anbelangt, so kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß sie zum überwiegenden und künstlerisch bedeutenderen Teile nicht im Lande angefertigt worden sind. Es kommen Formen und als Zierstücke verwendete Dinge vor, von denen die Bewohner eines Berglandes keine

[1] Ebenda II, S. 595.
[2] Ebenda S. 90.

Ahnung haben konnten. So ist öfters als Deckelknauf ein Delphinfigürchen verwendet worden — wir nennen die als Abendmahlskannen im Gebrauche stehenden Kannen der ev. Gemeinden Girelsau, Keisd, Schaas und Bodendorf. Die Gußform dieses Delphins stammt sicherlich aus Deutschland, gleich dem als Deckelgriff an silbernen Humpen hin und wieder verwendeten Fischweibchen, das in den Wappen deutscher Städte öfters vorkommt.

Lassen sich also auf diesem Wege ausländische Zusammenhänge konstatieren, so zeigt sich in einigen Kannen auch orientalischer Einfluß, indem türkische Gefäße mit einer am Bauche eingefügten Gußröhre nachgeahmt wurden. Es mag übrigens daran erinnert werden, daß sich ähnliche Gefäße nicht selten auf alten niederländischen Gemälden abgebildet vorfinden, so auf der „Katzenfamilie" des Jan Havicksz Steen im Museum der schönen Künste in Budapest (Nr. 347). Solche Kannen besitzen die evangelischen Kirchengemeinden in Meeburg, diese mit der Jahreszahl 1661.[1] Schweischer, und Radeln. Sonst ist die walzenförmige, mitunter von einem weiten Boden nach aufwärts sich konkav verjüngende Gestalt, bei Humpen die kurze gedrungene Form die gebräuchliche Form der Trinkgefäße. Zuweilen ist eine Ausgußschnippe in den oberen Rand eingefügt.

Seltener gab der Meister seiner Kanne eine reichere Silhouette, wie sie jene großen Zunftkanne[2] aus dem Jahre 1572 im Brukenthalschen Museum besitzt.

Auch das auf sechseckiger Basis aufgebaute Gefäß[3] in der Sammlung Sigerus könnte als Besonderheit genannt werden. Die Henkel der Kannen, in deren oberen Teil das Scharnier des Deckels eingefügt ist, sind schwungvoll geschweift und in der Regel bei Stücken aus dem 17. Jahrhundert mit einem schönen, offenbar wieder nicht siebenbürgischen Renaissanceornament in Relief versehen. Auf dem Henkel, oder der Rückseite des Deckelgriffes findet sich das Wappen der Stadt, in der der Gießer wohnte, sowie Initialen seines Namens eingepreßt.

In technischer Hinsicht sind die siebenbürgisch-sächsischen Zinngefäße von großer Vollkommenheit. Der Guß ist glatt, ohne

[1] s. Tafel VII 3.
[2] s. Tafel VI.
[3] s. Tafel V.

Fehler; die aus der Form kommenden Stücke wurden auf der Drehbank abgedreht.[1]

Die Dekoration stellte man auf verschiedene Art her. Sie wurde entweder mit dem ganzen Stück en relief mitgegossen, oder mit Schlagpunzen und Rollmatrizen eingedrückt, oder nach Fertigstellung des Gefäßes sorgfältig aufgezeichnet und nachher mit dem Grabstichel eingraviert. Von den zunftgemäßen Techniken des „Körnens, Stechens, Stichels" womit das Punktieren bezeichnet wurde, von dem „Fleckeln", der Langziehung, dem Zickzackornament, dem „giri-gari" oder der sog. böhmischen Musik wurde auch hier Gebrauch gemacht.[2]

Während nun Punzen und Rollmatrizen in den meisten Fällen aus dem Auslande bezogen wurden, und deshalb in ihren Abdrücken nichts darbieten können, das der siebenbürgisch-sächsischen Ornamentik im besonderen eignete, so bieten jene eingravierten Zeichnungen eine reiche Fundgrube speziell siebenbürgisch-deutscher ornamentaler Gedanken. Nicht durchaus, denn auch in diesen Zeichnungen zeigen sich fremde Züge. Nicht selten sah sich der Meister Kupferstiche und Holzschnitte, Zierleisten und Buchstaben in Drucken auf ihre Verwendbarkeit hin an und so begegnet scheinbar ohne alle Vermittelung auf einem sonst gut sächsischen Krug oder Teller ein Reiter in der niederländischen Tracht des 17. Jahrhunderts, oder irgend eine allegorische weibliche Gestalt im klassizistischen Geschmack des 18. Jahrhunderts. Ja, es läßt sich sogar der Nachweis führen, daß gewisse Motive, der Doppeladler und der Hirsch, die Tulpe und die Rose bei der Stickerei ebenso beliebt waren, wie bei der Lederapplikation und den Verzierungen des Zinns. Hat einmal der Kannengießer ein Motiv gefunden, dann wird er nicht müde, es immer wieder zu verwenden, deshalb kehrt es an Gegenständen wieder, die weit von einander aufbewahrt werden und doch einer Hand zuzuschreiben sind.

Trotzdem bei solchen Ornamenten die schöpferische Phantasie eine nur untergeordnete Rolle spielte, so erfreuen diese Zeich-

---

[1] Vergl. den Holzschnitt von Josi Amman, auf dem eine «Zinndreherei» abgebildet ist, bei Bergner: Handbuch der bürgerl. Altertümer in Deutschland. S. 451.

[2] Vergl. Rziha, a. a. O.

nungen dennoch durch das gesunde Gefühl für das dekorativ Wertvolle. Mit großer Sicherheit sind besonders auf Schüsseln die Zeichnungen über die Fläche verteilt. Das Museum Alt-Schäßburg besitzt eine Schüssel, die diese Vorzüge in bester Weise vereinigt. Das Aufsatzrund des Bodens nimmt der nach rückwärts blickende Hirsch zwischen blühenden Zweigen ein. Auf die Vertiefung sind vier Frauenbrustbilder in steifer, spanischer Tracht, mit offenem Hals und hoher Nackenkrause gezeichnet. Die Zwischenräume werden von stilisierten Blumen und kleinen Vögeln in der Weise ausgefüllt, daß sie mit den Frauenbildern ein ornamentales Ganzes bilden. Den Schüsselrand nimmt eine mit großer Sicherheit entworfene Blumenarabeske ein. Die schöne Schüssel, die wohl den Höhepunkt der Zinngravierung im 17. Jahrhundert darstellt, ist Schäßburger Arbeit und vom Meister H. B. hergestellt.

Die Arbeiten dieses Meisters wanderten durch das ganze Land. Die beiden Abendmahlskannen in Durles stammen aus seiner Werkstatt. Auf der größeren mit der Jahreszahl 1655 erkennen wir das Brustbild der spanischen Dame von der Schäßburger Schüssel wieder. Die zweite zeigt, ebenso wie eine Kanne in Keisd, den Hirsch in der Umrahmung von fließend gezeichnetem Pflanzenwerk. Auf solche Pflanzenornamentik allein beschränkte sich unser Meister auf einer Kanne im Besitz der Gemeinde Petersdorf bei Mühlbach und auch auf einer zweiten Kanne der Keisder Kirchengemeinde. Ein munteres Pferdchen zeichnete er auf eine Kanne in Groß-Kopisch und einen holländischen Reitersmann auf eine Kanne im Brukenthalschen Museum.[1] Einen Sprung in das klassische Altertum machte der brave Zinngießer mit einer Göttin der Gerechtigkeit auf einer Kanne, die sich jetzt im Besitz der ev. Gemeinde in Birthälm befindet. Die Arbeiten dieses Mannes, der einer der besten ornamentalen Zeichner im Sachsenland gewesen ist, erkennt man übrigens auch daran, daß seine Kannen am Rande des Deckels und des Gefäßes einen Kranz von eingepunzten Palmetten zeigen.

Natürlich waren nicht alle Zinngießer im Besitze eines so ausgebildeten zeichnerischen Talentes wie jener Schäßburger Meister,

[1] s. Tafel VI.

aber es ist doch ein Zeugnis eines gesunden Geschmackes, daß sie ihre Arbeiten lieber ohne alle Gravierung hinausgaben, als daß sie sie durch unschöne Zeichnungen verunstalteten. Wenn man daher Zeichnungen antrifft, so sind sie beinahe ohne jede Ausnahme von großem Geschick und anerkennenswerter Auffassung. Das Brukenthalsche Museum besitzt eine Kanne,[1] auf die ein seine Jungen stillender Pelikan gezeichnet ist, an dem man neben einer bewußten Stilisierung des Vogels, die Sauberkeit der Zeichnung bewundern kann. Mit einer gewissen Wucht ist auf einer Kanne der Gemeinde Kelling ein Doppeladler eingraviert, der sich über den ganzen Mantel des Gefäßes hinzieht. Was den Reichtum der Gravierung anbelangt, so kann sich nun keines der bekannten Stücke mit einer Kanne in den Sammlungen von Alt-Schäßburg messen, die dem Beginn des 17. Jahrhunderts zuzusprechen ist. Die Kanne, sie hat kein Monogramm, ruht auf drei sitzenden Löwenstatuettchen, auch den Deckelknauf bildet ein Löwe. Der Mantel ist in 24 Felder geteilt und auf jedem dieser Felder ist eine Zeichnung eingegraben. Die größeren Felder des mittleren Teiles nehmen weibliche Figuren ein — Luna, Judith und nicht sächsische Kostümfiguren auf den übrigen finden sich Puttos, Blumen, Vögel. Die Form der Kanne ist äußerst elegant, leicht und sicher behandelt. Das Kronstädter Wappen zeigt ihren Ursprungsort an.

Auch bei den Zinngeräten bestimmte wohl der geforderte Preis den größeren oder geringeren Reichtum der Ausführung. Besondere Sorgfalt ist besonders auch auf die Geschenke verwendet worden, die die Altgesellen ihrer Zunft als Neujahrsgeschenk darzubringen pflegten. So schenkten 1753 die Altgesellen Samuel Unch und Johannes Thürr der Csizmenmacherzunft eine große Schüssel,[2] die in den Blumen des Fonds eine köstliche Formengewandtheit und in der Hirschjagd des Randes eine entzückende Anmut entwickelt. Auf der Rückseite der Schüssel steht der Name des Meisters: Michael Waldhütter Hermannstadt. Sie wird im Brukenthalschen Museum aufbewahrt, ebenso eine etwas kleinere Schüssel[3] mit dem Stempel: D S, die die

[1] s. Tafel VI.
[2] s. Tafel VI.
[3] s. Tafel VI.

„Aldt Geseln“ Georg Engel und Andreas Thorv 1756 der Schneiderzunft in Heltau verehrten. Auch hier ist auf dem Rande die Hirschjagd, im Schüsselgrunde aber, gleichsam als Schildhalter des Schneiderwappens, ein Burschenpaar eingegraben.

Wenn man diese Zinngravierungen in ihrer Gesammtheit überblickt, so tritt als charakteristischer Zug der Sinn für das dekorativ Wertvolle und Wirksame hervor. Nirgends eine Ueberladung, nirgends ein Sichdrängen der Formen, nirgends eine Unverträglichkeit der Motive. Eine gewisse fröhliche Ruhe liegt über diesen Zeichnungen ausgegossen, und wenn sie auch nicht alle die eigenste Erfindung ihrer Zeichner darstellen, so sind sie doch mit einem Gefühl für das künstlerisch Zulässige verwendet worden, das mehr als ein Erzeugnis der Zinngießer künstlerisch hoch erscheinen läßt. So zeigt die Gravierung auf der aus einer Kronstädter Werkstatt stammenden und mit der Jahreszahl 1767 versehenen Kanne[1] in der Sammlung Sigerus in der sicheren Beherrschung selbst des Rokoko, eine Stilform, die sonst in Siebenbürgen nur verschwindend auftritt, eine überraschende Formsicherheit. Zu den schönsten Zinngravierungen gehören die Zeichnungen auf einer großen Schüssel in derselben Sammlung,[2] die noch dem 17. Jahrhundert angehört. Ein dieser Schüssel ähnliches Stück befindet sich auch im siebenbürgischen Karpethenmuseum.

Seltener wurde die Verzierung lediglich im Wege des Gusses hergestellt. So haben sich einige Stücke erhalten, die in der Art der berühmten Zinnschüssel des Kaspar Enderlein (Briol)[3] komponiert worden sind. Offenbar haben wir es hier meistens mit Abgüssen importierter Teller zu tun. Im Brukenthalschen Museum werden zwei derartige Arbeiten aufbewahrt.[4] Der Rand des einen Tellers ist mit allegorischen Gestalten, die Jahreszeiten und die vier Elemente darstellend, geschmückt, während der Grund durch einen Bachusknaben mit der Inschrift: „Hodie mihi cras tibi“ ausgefüllt ist. Die Ornamentik ist reines Barock. Der zweite

---

[1] s. Tafel VII, 2.
[2] s. Tafel V.
[3] s. die Abbildung bei J. v. Falke, a. a. O., S. 184 b.
[4] s. Tafel VI.

und kleinere Teller zeigt auf dem Boden eine Auferstehung Christi und auf dem Rand in ovalen Medaillons Heiligenfiguren. Es ist eine Nürnberger Arbeit. Sie wurde wahrscheinlich als Patene benutzt. Die Reinheit des Gusses läßt zu wünschen übrig.

Es scheint, daß man die großen zinnernen Gefäße „Keller" genannt habe. Zum öfteren wird derartiger „gehaltreicher" Gefäße Erwähnung getan und es ist anzunehmen, daß die schon erwähnte Riesenkanne im Museum Alt-Schäßburg ein solcher „Keller" gewesen sei. In der Kronstädter Stadthannenrechnung vom Jahre 1542 wird am 3. November gebucht: „Ego misi parare vascula stannea ad cellaria civ(itatis), lib. 33½ ponderantia, ad necessitates civ(itatis) et terrae Barcza, solvi fl. 6 asp. 35."[1] und zu den Zwanzigstrechnungen des Jahres 1549 wird angemerkt: „Es ist von Sixto kannelgiszer ein Keller gemacht, der geschyckt ist worden dem Schatz Meyster mit 22 echtel Malmaszÿr, vnd ist von 20 t Beczalt Aŭsz vorlas des herren Richters pro fl. 17 asp. 20".[2] Dies Gefäß hielt 29 Liter.

Als „Laßkann" wurde ein Henkelgefäß mit einem Ausguß am oberen Rande bezeichnet.[3] Als Verschluß von Zinnflaschen, den „Kellern" verwendete man Schrauben („flaschen Schruwen"), wie sie öfters erwähnt werden.[4]

Aber nicht nur zur Herstellung von Gefäßen, von Trink- und Eßgeschirr fand das Zinn Verwendung. Wie es in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts aufgekommen war, das Zinn als Einlage gleich der Intarsia auf Möbelstücken zu verwenden, so geschah es zuweilen auch in Siebenbürgen. Die prächtige Renaissancetruhe in der Sammlung Sigerus ist dafür der Beleg.[5]

Für kurze Zeit kam selbst die Herstellung von zinnernen Spielsachen auf. Ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß der Kronstädter Sammler Julius Teutsch auf dem Aufboden eines Mediascher Hauses eine größere Anzahl Gußformen fand. Sie sind in einen weichen Stein eingeschnitten und ermöglichen die Herstellung von Wagen, Schlitten, Reitern und anderen Dingen

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt. III, S. 178. »Bárcza« ist der magyarische Ausdruck für »Burzenland«.
[2] Ebenda S. 378.
[3] Ebenda S. 92.
[4] Ebenda S. 123, 153 etc.
[5] s. Tafel XXIV.

mehr. Denkmäler eines eingesessenen Gewerbszweiges darf man in ihnen offenbar nicht erblicken, denn nirgends wird solcher Zinngießer urkundlich Erwähnung getan, die sich mit der Herstellung von Spielsachen befaßten. So handelt es sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach um Zeugnisse eines plötzlich auftauchenden und dann wieder verschwindenden Gewerbszweiges. Der Mann, der diese Gußformen hinterlassen hat, war ein Zugereister, der sich bald nach besseren Lebensbedingungen umsehen mußte, als er sie hier finden konnte. Unmöglich ist es nicht, daß eine genauere Untersuchung der Formen nach der Seite des Kostüms und des Stils hin Aufschluß über die Heimat des unbekannten Zinngießers ergeben könnte.

Die nicht geringe Masse erhaltener zinnerner Gefäße läßt erkennen, daß die Zinngießer in den siebenbürgischen Städten in zufriedenstellender Weise ihre Ware absetzen konnten. Abnehmer fanden sich in allen Kreisen, Arm und Reich kaufte gern.

Zünfte und Städte besaßen ihren eigenen Zinnschatz. Geschenke machte man gern in diesem begehrten Artikel. So gabten 1520 die Kronstädter dem Woiwoden der Walachei, als er Hochzeit hielt, außer Messern und anderen Gebrauchsgegenständen zinnerne Kannen und Schüsseln.[1] und Paulus Benkner vergißt in seinem Diarium nicht aufzuzeichnen, daß er bei seiner Hochzeit neben anderen Kostbarkeiten auch zinnerne Schüsseln, Teller und Kannen erhalten habe.[2]

Welchen Umfang in Patrizierhäusern der Schatz an zinnernem Gerät annehmen konnte, beweist unter anderem auch wieder der „Teilbrief über den Nachlaß Albert Huets.“ Hier werden unter der Ueberschrift: „Volgtt das Zinre gefess Margarethae“ nicht weniger als 217 Stück aufgezählt. Es ist nicht uninteressant zu hören, was sich darunter befand.

„Erstlig 3 3-ächtels Khannenn. Item 9 2ächtels Khannen. Item 11 Schlechtt[3] achtels Khannenn. Item 4 Ehrung Khannenn. Item 8 Reiffig ächtels Khannenn. Item 25 gros Schusslenn.

---

[1] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I. S. 280.
[2] Ebenda IV. S. 202.
[3] schlechtt ist soviel wie schlicht, d. h. glatt, ohne Verzierung.

Item 6 halbachtels Khannenn. Item 2 Achtels Khannenn ohne dekell. Item 16 Klein new glatt Känlein. Item 11 halb ächtels Khannenn. Item 4 Altt Klein Kähnleinn. Item 2 wiener Khänleinn. Item 2 dike Känlein. Item 2 Bauchett Khänleinn. Item Ein rondt Fläschlein. Item 2 Leichterdt. Item Ein Nurmbergerisch czesse.[1] Item 23 mittelschußlenn. Item 31 Scheibenn. Item 28 Mostertt Schusslein. Item ein Flasch wie ein Paputz.[2] Item Ein halbächtels mass. Item 11 anderhalb ächtels Flaschenn. Item Ein 2 ächtels Flasch. Item 6 ächtels Flaschenn. Item 5 2-theils Flaschen. Item Ein gros bradtscheib. Weigtt alles mit einander in einer Summa libras 623."[3]

Die reiche Blüte des Zinngefäßes sollte wie überall, so auch in Siebenbürgen bald ersterben. Noch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts arbeitete hier und dort ein einzelner Meister, so die Hermannstädter Meister des Rosenzinns, so genannt, weil jedem Teller und jeder Schüssel je nach der Mischungsgüte eine oder mehrere Rosen aufgepreßt wurden, aber jemehr Porzellan und Glas, das schon im 18. Jahrhundert von Böhmen aus importiert worden war, auch in Siebenbürgen Modesache wurden und durch ihre Wohlfeilheit allgemein Eingang fanden, desto mehr verlor das Zinn an Boden. Aus dem einst allgemeinen Gebrauch hat es sich auf die Schüsselrahmen einzelner Bauern- und Bürgerhäuser und auf die Regale der Sammlungen geflüchtet und grüßt in seinem milden Glanz den Freund eines untergegangenen Gewerbes.

---

[1] csesse ist csésze, magy. Ausdruck für »Tasse«.
[2] Paputz ist papucs, magy. Ausdruck für »Schuh«.
[3] Grosz, a. a. O., S. 117.

Die Goldsohmiedekunst.

Unter den Künsten, die das Bürgertum der Städte auch in Siebenbürgen in ausgiebigster Weise förderte und zu deren Blüte eine Reihe von günstigen Umständen sich vereinigte, nimmt die Goldschmiedekunst den ersten Platz ein.[1] Ein Gewerbe kann nur gedeihen, wenn seine Erzeugnisse genügenden Absatz finden und daran hat es in den sächsischen Städten wahrhaftig nicht gefehlt. Bei aller Einfachheit der Lebensführung legte der Reichere seine Ersparnisse gerne in Prunk- und Schmuckstücken an, die Zünfte selbst besaßen durch Schenkungen ihr Arsenal an Trinkgefäßen, vor allem aber war es die Kirche mit ihrem Bedarf an Kultusgeräten, die es an Aufträgen nicht fehlen ließ. Dazu aber kam als besonders wichtig jene Unsitte der Zeit, die einflußreiche Freunde oder gefürchtete Feinde des Volkes mit Geschenken und Ehrungen, in Wirklichkeit sind es Erpressungen gewesen, zu beeinflussen suchte. Es ist ohne weiteres verständlich, daß große Herren, die sich für einen Gulden Semmeln und für einen Gulden Aepfel und Birnen schenken ließen, wie es 1468 König Matthias getan hat, ohne weiteres auch einen silbernen Humpen nicht verschmähten. Geld und Geldeswert waren immer genehm und deshalb ist es auch nicht bekannt geworden, daß Wladis-

[1] Vergl. Fr. Müller: Zur Geschichte der sächsischen Goldschmiede-Zünfte. Sächsischer Hausfreund. Kronstadt 1865. S. 18 ff.

laus II. jene vier Gulden zurückgewiesen habe, die ihm die Hermannstädter im Jahre 1494 überreichten.[1]

Treu hat das alte Rechenbuch die Erinnerung an den Besuch der Königin Isabella in Bistritz im Jahre 1449 gerade auch nach dieser Seite hin aufbewahrt. Die Königin erhielt eine große Silberkanne, der Thronfolger eine kleine Orgel, der Schatzmeister ebenfalls eine Silberkanne, und selbst die Trompeter und Stallburschen streckten die Hand nicht vergebens aus — einen silbernen Löffel erhielt schließlich jeder.[2]

In den Kronstädter Stadtrechnungen nehmen die Ausgaben für Geschenke einen weiten Raum ein. Dem Goldschmied Andreas, der für den Herrn „Thesaurarius" einen silbernen Dolch angefertigt hatte, zahlte man 1534 4 fl. und für einen vergoldeten Silberpokal, der an dieselbe Adresse ging, 2 fl. 28 asp.[3] Im selben Jahre schickte der Rat den Petrus Thewreck nach Hermannstadt, damit er dortselbst für den König Johann Zapolya und den Johannes Doczy vier silberne Pokale kaufe.[4] Seiner Witwe aber verehrten sie, da sie nach Frauenart viel Freude an kostbarem Geschirre hatte, drei große Pokale im Werte von 241 fl. und 67 Asper.[5] Kam ein großer Herr oder fremder Gesandter in die Stadt, so beanspruchte er selbstverständlich seine Ehrengabe; ob Türke, Magyare oder Wallachaner — darin waren sie alle gleich. 1545 gaben sie dem Gesandten des Sultans und dem Radul Wratsch je einen schweren silbernen Becher.[6]

Im 16. Jahrhundert erreichte die sächsische Goldschmiedekunst den Gipfelpunkt ihrer Entwickelungsfähigkeit. Ueberblickt man die Masse der Werke, die dieser Zeit entstammen und bedenkt man, daß man nur Ueberreste besitzt, da vieles eben den Weg des Goldes gegangen war, so gewinnt man den Eindruck, daß der Strom dieses Gewerbes einstmals voll und reich durch das Land geflossen ist.

Als man am 10. November des Jahres 1544 in Gegenwart

---

1 G. D. Teutsch, a. a. O., S. 171.
2 Vergl. Kramer, a. a. O., S. 48 f.
3 Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 362.
4 Ebenda S. 359.
5 Ebenda III, S. 165.
6 Ebenda S. 256.

des Stadtpfarrers Johannis Honterus, des Stadtrichters Johann Fuchs und des ganzen Rates ein Verzeichnis des Kirchenschatzes der ev. Gemeinde in Kronstadt aufnahm, da zählte man unter anderen Kultusgeräten 32 Kelche, 7 Kruzifixe, 4 Monstranzen, 2 Brustbilder, 4 silberne Hände, 4 Leuchter, 5 Ciborien usw. Der ganze Kirchenschatz hatte einen Wert von 387½ Mark, was damals 10850 Kronen ausmachte und heute mehr als den zwanzigfachen Betrag ergeben würde.[1] Auf dem Rathaus hat man den Kirchenschatz verwahrt und nur die notwendigsten Geräte in der Kirche belassen. So oft aber der Stadt das nötige Silber fehlte, um eine der Ehrungen bestellen zu können, griff man „in usus civitatis" in die Lade und der herrliche Schatz schmolz sichtbar zusammen. Der Königin Isabella und ihrem Sohne Johann Sigismund ließen sie aus solchem Kirchensilber 1556 für über 431 Gulden silberne Knöpfe anfertigen. In großer Zahl wurden daraus Pokale und Humpen, einmal ein silbernes Tintenzeug und eine Waschschüssel samt der dazu gehörigen Kanne hergestellt. Aufgeschrieben aber haben sie den mählichen Schwund des Kirchenschatzes.[2]

Auch in Siebenbürgen erfreuten sich die Menschen an Schmuck und kunstreicher Arbeit, die Tracht der Männer gewann Vorliebe für kostbare Zutat an Knöpfen und Hefteln. Die Schmuckstücke der Familie, silberne Gürtel, Nadeln und Becher bilden in den Erbschaftsprotokollen einen ständigen Teil der Hinterlassenschaft, wie unter anderem auch aus einem Erbschaftsprozeß hervorgeht, den 1464 Nikolaus aus Brenndorf im Namen seiner Frau anstrengte, als er das Testament des Meisters Matthias aus Zeiden anfocht.[3]

Aber kaum hat etwas den hohen Aufschwung der Goldschmiedekunst so sehr begünstigt, als daß ihre Meister sich nicht nur in festen Zünften zusammenschlossen, die frühe zu großem Einfluß gelangten, sondern daß gerade in diesen Zünften durch regen Zuzug von Gesellen aus Oesterreich, Deutschland, Krakau und der

---

[1] Vergl. Seraphin, a. a. O., S. 345 f. — Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, 249 ff.

[2] Ebenda S. 250 ff.

[3] Vergl. Seraphin: Das Taufbecken in der Kronstädter ev. Stadtpfarrkirche etc. S. 182.

Zips und durch die Wanderungen ihrer Glieder selbst für eine stete Frische der künstlerischen Auffassung, Befestigung der handwerklichen Traditionen und Befruchtung der Phantasie gesorgt war.

Allerdings ist es notwendig, darauf hinzudeuten, daß in keinem einzigen Falle die Tätigkeit der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiede Stücke geschaffen hat, die das Recht beanspruchen könnten, in der Geschichte des Kunsthandwerks eine unerreichte und des größten Ruhmes würdige Stellung einzunehmen, denn selbst Hermannstadt war eine Stadt, in der es an jener Großzügigkeit fehlte, die in Florenz oder in Nürnberg auch die Goldschmiedekunst bis zum höchsten Grad ihrer Ausbildungsmöglichkeit geführt hatte. Aber trotzdem haben eine gesunde Formfreudigkeit in Verbindung mit einem festen Fußen in den Grundtypen, geschulte Technik und Solidität des Materials die Werkstätten jener Meister, die uns zum Teil bekannt sind, zu Stätten einer höheren, künstlerischen Auffassung gemacht.

Gerade mit Rücksicht auf die hohe Bedeutung, die sich die Goldschmiede innerhalb des sächsischen Bürgertums zu erringen wußten, ist es nun auffallend, daß in der auf der Gauversammlung der sieben Stühle geschaffenen Zunftregulation vom Jahre 1376, zu der König Ludwig den Bischof Goblinus und den Burgvogt der Landskrone gesandt hatte, unter den 19 Zünften mit 25 Gewerben die Goldschmiede nicht erwähnt werden. Sie trieben ihr Gewerbe noch frei und unorganisiert.[1] Ohne Frage aber waren sie schon da, und nicht nur eine größere Anzahl ihrer Erzeugnisse, die dem 14. Jahrhundert angehören, sondern auch eine Reihe von Beinamen, aus denen gerade auch in Siebenbürgen sich vielfach die Familiennamen entwickelten, sprechen dafür. Schon eine Aufzeichnung aus dem 14. Jahrhundert, die sich in der ältesten Hermannstädter Kirchenmatrikel vorfindet, nennt einen Kunz (Konrad) Goldschmied, und in einer Urkunde vom Jahre 1393 wird in Schäßburg unter den Geschworenen ein Nikolaus Aurifaber genannt. Im 15. Jahrhundert nehmen die Namen „Goldschmied" stetig zu. Wie die Matrikel der Pfarrgemeinde in Hermannstadt einen Johann Goldner nennt,

[1] Vergl. G. D. Teutsch, a. a. O., S. 85. 87.

so ist für 1450—1453 ein Magistratsherr Johannes Aurifaber" in Schäßburg bezeugt. Im Jahre 1468 amtiert in derselben Stadt Petrus Aurifaber als Bürgermeister, während 1475 abermals ein Nikolaus Aurifaber als Geschworener erscheint. Im 16. Jahrhundert mehren sich die vorkommenden Namen der Goldschmiede. Anthonius, Celestinus, Cristofferus, Georgius, Thomas u. a. m. werden in den Kronstädter Urkunden schon im ersten Viertel dieses Jahrhunderts angetroffen. Mit dem Jahre 1495 beginnen bei der Hermannstädter Goldschmiedezunft die Aufdingungen von Lehrlingen, die bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts herabreichen.

Wie weit sich die Handelsverbindungen der sächsischen Goldschmiede schon im 15. Jahrhundert erstreckten, erhellt aus der Tatsache, daß Elias, der Woiwode der Moldau, 1433 bei den Zollbestimmungen, die er sächsischen Kaufleuten gegenüber erhoben hatte, ausdrücklich verarbeitetes Gold und Silber für zollfrei erklärt. Und wie der Woiwode jenes wenig kultivierten Landes sächsische Handwerkskunst zu schätzen wußte, so auch der König Wladislaus II. Als der Hermannstädter Königsrichter Laurentius Han im Auftrage seines Rates am Hoflager in Ofen weilte, da ließen ihn die Hofherrn verstehen, daß des Königs Majestät bei seiner bevorstehenden Audienz sich nicht sperren würde, ein Silbergefäß im Werte von 35 Mark und von der und der Form als Ehrung huldreich anzunehmen. Und Laurentius verstand den zarten Wink, schrieb es nach Hause und, indem er darauf deutete, daß auch Jakob von Meschen für Mediasch denselben Wunsch des Königs empfangen habe und auch die Herren aus Kronstadt und Nösen sich bereit erklärt hätten, etwas machen zu lassen, kann er sich kopfschüttelnd nicht enthalten zu bemerken: „Und unseres Herrn Genad ist etwas pegerund."[1]

Der einzige, der sich über diesen Brief des braven Laurentius gefreut haben mag, war wohl der Goldschmied, aus dessen Werkstatt das gewünschte Gefäß hervorging. Seine und seiner Genossen kunstreiche Werke, Kelche und Kannen und Schüsseln waren den Höchsten im Staate ebenso willkommen, wie den Bruderschaften in den Städten, die über ihre Geschenke

[1] Vergl. G. D. Teutsch, a. a. O., S. 139. — Müller, a. a. O., S. 24.

Buch führten. So lesen wir in dem Register der Johannes-Bruderschaft in Hermannstadt: „Item Caspar Petzel von der nidersten Polen mit seiner Hausfrauen haben geben den Kelch zu der Bruderschaft 1484."[1]

In diesem Zusammenhange mag auch daran gedacht werden, daß Isabella, die Witwe des Königs Johann Zapolya sich siebenbürgisch-sächsische Goldschmiede verschrieb, als sie das Land verlassen und sich nach Polen zurückgezogen hatte. Die Kunst dieses Gewerbes muß ihr also in bester Erinnerung gewesen sein. Wie man aber bei Ringelrennen gerne zu der edeln Ware des Goldschmieds greift, um dem Sieger den Ehrenpreis zu geben, das hat Albert Huet selber aufgezeichnet, als er seine Hochzeit mit Margaretha Homlescher am 6. Februar 1575 ausführlich beschrieb.[2]

Die große Bedeutung der neuen Zunftordnung vom Jahre 1376 bestand auch darin, daß sie den zuwandernden Gesellen gesetzlichen Schutz verlieh. Sie war „ein Einwanderungsgesetz im Kleinen". „Denn jener Geist der Engherzigkeit, der in späterer Zeit jede einzelne Zunft wie mit einer ehernen Mauer umgab, daß sie keinen „in die Lehre nehmen sollten, der nicht ein Meisterssohn oder doch ein Stadtkind war", und daß der „zugereiste Fremde" kaum in einem kostspieligen Prozeß sein Recht erhielt, ist unserer alten Zunftordnung unbekannt. Jeder Handwerker, Einheimischer wie Auswärtiger — doch nach dem Geiste jener Zeit natürlich nur der Deutsche — der in der Mitte der Sachsen sich von beschimpfendem Makel rein erhalten, muß in die betreffende Zunft aufgenommen werden".[3]

In den Elementen, die aus anderen Zünften zuströmten, schätzte man besonders auch in den Reihen der Goldschmiede die belebende Kraft neuer Anregung. Kein Wunder deshalb, daß Peter Meyer von Nürnberg im Jahre 1515 und vier Jahre später Lukas Marquart von Stettin, sowie 1520 Ludwig Luders von Halberstadt den Weg zu dem fernen, aber nicht vergessenen Bruderstamm im Osten fanden.

---

[1] Franz Zimmermann: Register der Johannisbruderschaft. Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde XVI, S. 379.

[2] G. A. Schuller: Zeitgeschichtliche und biographische Aufzeichnungen auf den Deck- und Titelblättern älterer Bücher. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürg. Landeskunde XXX, S. 36 f.

[3] G. D. Teutsch, a. a. O., S. 86.

Noch sind die Urkunden vorhanden, die diese Zugewanderten der Zunft vorlegen mußten, um ihre „ehrliche“ Geburt nachzuweisen. So bestätigen am Sonntag nach Ursula (28. Oktober) 1515 „Burgermeister vnnd Rate der Stat Nurmberg“ daß Peter Meyer des dasigen Bürgers Meyer und seiner Hausfrau Anna „die lannge Zeyt bey vnns in eelichem stand, gutem geruchde vnnd lewmut heußlich und heblich gesessen, eelich geporn vnnd ein Recht eelich kind sey“. Mit zwei Zeugnissen wußte sich Lukas Marquart zu legitimieren, einmal durch sein Lehrzeugnis, ausgestellt von den „meystern vnnd alderlude ok gemeyne gylde brodere des Goldsmede ampts tho Stettin“ und dann läßt er sich von „Richtern vnnd Schepen der Stath olden Stettin“ bestätigen, daß er „von kristen Marquardt synem vader vnnd katerinen des seluigen keerstens eelyker Husfrown syner moder vth eyneme eelyken Ebedde van dudescher vnd nicht wendescher, nochn eynerleyge wandelbarer arth erlick vnnd eelik echte vnnd recht noch vthwisinge vnnd ordnunge der hilligen Cristenn kercken bynnen vnser stath geboren szy frygh vnnd nemandes eyghen.“

Ganz interessant ist aber der Lehrbrief und das Leumundszeugnis, das 1620 „Borgermester vnd Rathmanen der stadt Halberstadt“ dem Ludwig Luders ausstellen, weil daraus hervorgeht, daß sich dieser Geselle mit einem ganz bestimmten Ziel auf die Reise machte. Es wird nämlich in dem Brief mit einem Gruß „des Hanthwerks“ der Goltsmede der stadt Medwesch yn Vngernn“ gedacht.[1]

Wie sehr gerade die Goldschmiede das Wandern ins Ausland als eine Notwendigkeit ansahen, tritt auch darin hervor, daß sie 1583, von den Hermannstädter Webern wegen der verweigerten Aufdingung von Weberssöhnen in die Zunft angeklagt, sich damit rechtfertigten, daß die Söhne der Weber als Goldschmiedegesellen im Auslande Gefahr liefen, scheel angesehen zu werden und daß sie deshalb keine Schuld auf sich nehmen wollten. Zum Ausland rechneten sie damals aber nicht nur die deutschen

[1] Vgl. Müller, a. a. O., S. 37. — G. A. Schuller: Bemerkungen zu dem Aufsatz «Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoss in Kronstadt». Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürg. Landeskunde. XXIX, S. 114.

Städte Ungarns, besonders die der Zips, nicht nur Oesterreich und Deutschland, sondern vor allem auch Krakau, mit welcher Stadt gerade auch die Deutschen in Siebenbürgen in regem Zusammenhang standen. Dort haben in der Zeit von 1402 bis 1522 nicht weniger als hundertundsechzehn Siebenbürger Sachsen akademische Grade erworben, dort hat nicht nur Honterus im Dienste der Wissenschaft gestanden, dorthin fanden auch Goldschmiede und Schnitzer „aus der Umgegend von Klausenburg" ihren Weg.[1] Nicht unerwähnt mag es bleiben, daß 1527 die Gold-, Silber- und Salzbergwerke an das Haus Fugger in Augsburg verpachtet wurden, doch läßt sich nicht mehr nachweisen, ob dadurch auch das Gewerbe auf Sachsenboden eine Förderung erfahren hat.

So sehr die Goldschmiedezünfte in den einzelnen Städten blühten, zu einem Landesverband, zu der sogenannten „Union" ist es nur spät gekommen. Im Jahre 1539 regte die sächsische Universität eine Regelung des Zunftwesens an, Honterus, der Reformator Siebenbürgens, förderte in seiner „Kirchenordnung aller Deutschen in Siebenbürgen" vom Jahre 1547 die gute Sache,[2] und c. 1582 war die ganze Regelung aller Zünfte abgeschlossen. Noch hat sich ein Exemplar der „Regulation" erhalten, mit der sich in Hermannstadt im Jahre 1539 die Goldschmiede zusammen mit den Schneidern, Schustern, Kürschnern und Seilern neu organisierten, freilich nur als Lokalzunft. Muller hat diese

---

[1] Vergl. Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903. S. 122 und derselbe: Veit Stoß, Bielefeld und Leipzig 1906. Hier heißt es auf S. 56: »Schnitzer und Goldschmiedegesellen wanderten aus Schlesien und Siebenbürgen nach Krakau, wo der Baum des weitverzweigten Kunstlebens wurzelte, und von einem beständigen Hin- und Herwandern geben uns die Bürgerlisten Kunde.«

[2] Hier heißt es XIV. 2 »Nachdem eine christliche Kirchenordnung angenommen ist, sollen auch zugleichen vnbillige gewohnheiten vnd satzungen der Zechen gebessert werden, auff daß nit durch sonderlich irthum der Zechen oder andern dergleichen, das gebot Gottes unterdrückt, vnd ein gemein Bekenntnis des waren glaubens vnd das heilig euangelion von den widersachern gelestert werd. Das auch solche christlich ordnung nit allein von kirchendienern im Chor, sonder auch in weltlichen sachen auswendig vberal gehalten werde. Denn was heisset ihr mich herr (spricht Christus) und thut nit, was ich euch sage. Luc. 6.« G. D. Teutsch: Urkundenbuch der evangelischen Landeskirche A. B. in Siebenbürgen. Hermannstadt 1862. S. 63.

Regulation im Auszuge vollständig mitgeteilt.[1] Unter diesen Bestimmungen, die über die persönliche Eignung zur Aufnahme in die Zunft, die auf vier Jahre berechnete Dauer der Lehrlingszeit, den Zunftzwang und über die Strafen genaue Normen festsetzen, erscheinen besonders auch diejenigen wichtig, die auf die Erhaltung solider und tüchtiger Arbeit hinzielten. So war jeder Meister gehalten, seine Arbeiten mit einem behördlich registrierten Stempel zu versehen. Nur spät aber scheint das Punzieren der fertigen Arbeit durchgedrungen zu sein, denn gerade an den ersten und ältesten Stücken finden sich weder Meister- noch Zunftbeschaumarken.

Ueber das Legieren des Silbers, sie nannten es „brennen", gab es bestimmte Vorschriften, und geringeres als fünfzehnlötiges Silber durfte nicht verarbeitet werden. Messing zu vergolden war verboten, wer dagegen handelte, sollte an seinem Haupt gestraft werden, und an vergoldetem Kupfer soll eine Erkennungsstelle freigehalten werden. Gold, das man dem Meister zur Verarbeitung übergeben hat, darf nicht verfälscht werden, auch waren 18 Grad die unterste Grenze für den Feingehalt des Goldes. Als ein Zeichen soliden Geschmackes kann man auch das Verbot ansehen, Glas in Gold zu fassen. Die strenge Strafe bestand in diesem Falle im Verluste des Zunftrechts Schleuderware wurde vom Rat konfisziert. Die Stelle „soll auch keyn Gesetz haben vmb den lon der arbeyt wy er arbeytten soll sonder er soll sych vergleychen myt den leutten den er arbeyt wy er kan an all vorpundtnuss der czech." ist im Gegensatz zu Müller, der annahm, daß es keinem Meister „nach festen Preisen arbeiten" erlaubt war, so zu verstehen, daß es dem Meister vorbehalten war, den Preis seiner Arbeit selber zu bestimmen, ohne diesbezügliche Vorschriften (an all vorpundtnuss") von Seiten der Zunft. Ausländische Gesellen müssen innerhalb einer gewissen Zeit die Nachweise ihrer Geburt und ihrer Zunft beibringen, als Störung des Handwerkes aber wurde es angesehen, wenn Meister und Gesellen in der Moldau und Walachei arbeiteten — eine Bestimmung, die offenbar den Schutz der heimischen Arbeit und das Offenhalten eines Absatzgebietes bezweckte.

Die Strafen, die auf Uebertretungen der Zunftsatzungen ge-

[1] a. a. O., S. 32 f.

setzt waren, waren hoch und streng und nicht mit Unrecht hat man daraus geschlossen, daß nicht nur die Zunftmitglieder sich eines großen Wohlstandes erfreuten, sondern, daß auch die Obrigkeit bestrebt gewesen sei, „jede Auflehnung gegen ihre Kompetenz hintanzuhalten oder unnachsichtig zu ahnden."[1] So verstehen wir auch jene Verschärfung der Artikel durch den Andreasconflux vom Jahre 1547, daß jeder Goldschmied an seinen Waren nicht nur sein Siegel, sondern auch das Wappen der Stadt, deren Bürger er war, anzubringen habe. Daß man aber diese Satzungen nicht nur auf dem Papier stehen ließ, sondern ihre Strenge auch anzuwenden wußte, erfuhr 1551 der Goldschmiedemeister Laurentius in Schäßburg. Er hatte einen gläsernen Stein für einen Smaragd verkauft und wurde deshalb aus der Zunft gestoßen. Als er mit der Motivierung an die Universität rekurrierte, er habe bona fide gehandelt und den Stein als echt angesehen, wurde ihm zum Zwecke seiner Rehabilitierung der Schwur gestattet. Gerade das Verbot aber, das Laurentius wissentlich oder unwissentlich — so wollen wir zu seiner Ehre annehmen, — übertreten hatte, ist ein Beweis für den Zusammenhang auch mit den Zünften des Auslandes, denn italienische und reichsdeutsche Zunftsatzungen weisen es ebenfalls auf.

Die Zünfte selbst aber hielten strenge darauf, daß Ehre und Ansehen ihres Gewerbes nicht Schaden nähmen und deshalb traten zwanzig Jahre nach jener Regulation vom Jahre 1539 als Vertreter der einzelnen Goldschmiedezünfte der Zunftmeister Dominikus Heltner und Servatius (Zyrwes = Zerbes) Heltner von Mediasch, Antonius Blaß und Markus Letz, die Hermannstädter Zunftmeister, ferner Simon von Kronstadt, Bortel Igell und Greger Karl aus Schäßburg und Michael Theylner mit Antonius N. aus Bistritz am 2. Dezember 1559 in Hermannstadt zusammen und beschlossen unter Beigabe ihres Siegels eine Ergänzung der Unionsstatuten. In sechs Punkten wurden diese Zusätze festgesetzt. Außer einigen Punkten, die sich auf die „Störer" des Handwerks, das Heiraten der Gesellen beziehen, begegnet hier eine das „Meisterstück" betreffende Bestimmung. Als solches wurde ge-

[1] Vergl. Müller, a. a. O., S. 34.

fordert „ein Geschirr, das einem Meisterstück ähnlich sei," ein Siegel mit Schild und Helm und ein geschnittener Ring. Auf jedem ungenügenden Stück stand eine Strafe von 4 Gulden. Falsch legiertes Silber erwirkte eine Strafe von 6 „Piset", wohl vom italienischen Wort spisetto, das soviel als zwei Gulden oder den achtundvierzigsten Teil der Mark, die 96 Gulden ausmachte, betrug. Beim zweitenmal beträgt das Pönale schon 12 Piset, zum drittenmal 1 Mark und wenn's nocheinmal vorkam, mußte der betreffende Uebeltäter sich abermals in die Zunft einrichten.

So waren denn durch diese Bestimmungen Zunft und Behörde bemüht, die Leistungsfähigkeit des Gewerbes auf der rechten Höhe zu erhalten. Und diese Leistungsfähigkeit mußte um so mehr bewahrt werden, als der glänzende Absatz der Ware den Goldschmieden zu Wohlstand und zu hohem Ansehen in der Bürgerschaft verholfen hatte. In Kronstadt war ihnen, ebenso wie in Schäßburg eine eigene Bastei angewiesen und 1562 standen an der Spitze des sächsischen Heerbanns der Kronstädter Ratsherr Simon Goldschmied und Herr Mathias Seiler, Königsrichter zu Schäßburg. Stephan Man war nicht nur Zunftmeister in Schäßburg, sondern wurde auch in das Amt des Bürgermeisters berufen und auch sonst giebt es mannigfache Zeugnisse für die einflußreiche Rolle, die das Gewerbe der Goldschmiede in den sächsischen Städten einnahm, vor allem auch jene Schäßburger Bestimmung, daß die Goldschmiede nicht in der Stadt, sondern in der Burg zu wohnen verpflichtet sein sollten.

Die Blütezeit des siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedgewerbes ist das 16. Jahrhundert gewesen. Kaum zu anderer Zeit hat eine lebendigere Freude an Farbe und Schmuck geherrscht. Wenn uns Erbschaftsprotokolle jener Tage über reichere Verlassenschaften erhalten sind, so sprechen sie oft in langen Reihen von dem Besitz an Goldschmiedestücken. Als im Jahre 1505 Ursula Paulin in Bistritz ihr Testament aufsetzte, vermachte sie ihren Erben: „vier Gürtel, zwei Hefteln, Betschnüre aus Korallen mit vergoldeten Steinen, Perlenborten und silberne Löffel". Reicher war die Hinterlassenschaft der Witwe des Petrus Moldens vom Jahre 1531, denn ihr Testament zählt „außer einer Summe von mehr als 800 Gulden in Gold, Silber und Schulden, zehn silberne Becher, 19 silberne Löffel, 9 goldene Ringe, 6 Gürtel,

eine Geldbörse und zwei Hängeleuchter aus Silber (coronae argenteae auf).“ Einen ganz bedeutenden Kapitalswert müssen die Goldschmiedearbeiten gehabt haben, die Albert Huet seiner Frau vererbte. Aus seinem Teilungsbrief seien als Beweis eines selbst in kleinen Verhältnissen möglichen sehr beträchtlichen Reichtums die auf Schmuck bezüglichen Stellen angeführt:

„Ann Perlenn vnd Edelgesteinn.

Erstlig ein gros dreyekig Perll. Item t36 gros Perlenn, weigen mit einander guet gewogenn p. 9. Item Angereiette Perlen, an 2 fedenen, mittelmessige, vnd kleine durcheinander gemengt. Item Ettlig klein Perlen. Item 3 gros Turkes. Item 5 mittelmessig Turkes. Item Ein ander klein Turkes. Item 16 ander kleiner Turkes. Item 5 Vergiss mein nit. Item 7 grien Turkes. Item 4 Carniol, vnd ein Rubin Balass. Item ettlige roth, blaw vnd grien stein. Item Ein Jaspisstein an einer Schnuer. Item Ein Perlenmutter Schneck. Item Ein ander klein Meer Schneck. Item ein Schönn stuck kreell mit zweigenn. Item 2 ander stucker krell mit der wurzel, wie sie gewachsen sindt. Item ein Silberinn Compast an einer Schnuerr. Item 2 gros Topaz. Item 7 weis Cithrini. Item Ein stucklein Bezoarstein. Item Ein Elent klaw. Item 24 Knöpff mit goldt durchzogenn. Item Ettlige Stuklein Einhornn. Item Ettlig Schnier vnd Knöptell.

Volgt das guldin vnd Silberinn geschmeidt Margarethae.

Erstlig ein Schön girttel mit t9 grossen guldinnin spangen mit t8 Perlenn, Rubinnen vnd Saphiren, sambt einer Silberinner maitz, vnd seinem Vorgeschmeidt, weigt miteinander M. 2 p. 44 Ist geacht dieser girttel . . . . . fl. t75
Item Ein guldinne kettenn, weiget Ducatten No. 45, ist geachtt fl. 90
Item Ein guldinne kettenn, weigtt Ducatten No. t6, ist geacht fl. [1]
Item Ein guldinne kettenn, weigtt Ducatten No. 42, ist geacht fl. 84

[1] Der Betrag fehlt.

Item Ein guldinne Kettenn, weigtt Ducatten No. 91, ist geacht fl. 182
Item Ein guldinne Kettenn, weigtt Ducatten No. 79, ist geachtt fl. 158
vnten hangt ein stuck gold drann.
Item Ein guldinne Kettenn, weigtt Ducatten No. 92, geachtt fl. 184
Item Ein geschmolzenn guldin Kettenn weigtt Ducatten
No. 24, geachtt . . . . . fl. 48
Item Ein guldinn kettenn, weigt Ducatten No. 36 geachtt fl. 72
Item Ein geschmolzen Pahr armenpandt mit guldinnin monettenn, weigen Ducatten No. 64, geacht. . . fl. 128
Item Ein gros guldinn Ringk mit 2 Schlangen kopffen
weigtt Ducatten No. 18, tuet . . . . . fl. 30
Item Ein klein guldin ketten mit einem gehänglein vnten
dran, weigtt oder ist geachtt . . . . . fl. 50
Item Ein Beetz mit rottenn Krellenn vnd 2 funffer Ducatten fl. 20
Item Ettlig Stuklein fein goldtt weigtt Ducatten No. 30. fl. 60
Item Ettlig geringer goldt, weigtt Ducatten . . . fl. 35
Item Ein Medaya vnd ein goldt Kuglein, weigt miteinander
Ducatten No. 7 $^1/_2$ ist geachtt . . . . . fl. 12
Item Ein gehenglein mit einem Schmaragdt vnd rubin . fl. 32
Item Ein ander gehenglein mit einem Pellican, mit Perlen,
Schmaragden vnd Rubinnen versetzt, weigt Ducatten 5 $^1/_2$
Item ein ander klein geheng, ist geachtt . . . . fl. 4
Item Ein Perlenn und Krellen klein beetz mit einem Ducatten vnd Verguldetten monetten . . . . fl. 4
Item Ein wenig gewachsenn vnd ander goldt, weigtt mitteinander Ducatten No. 12, tuet . . . . fl. 24
Item Ein Scheidt mit goldt beschlagenn, sambt dem messer
drein, vnd mit Rubinn Balass versetzt, ist geachtt . fl. 50
Item Ettlig bergwerk Stein, daraus das goldt liechtt oder
wächsett.
Item 24 klein guldin knöpfell an ein dolmann.

Volgenn die guldin Ringenn.

Erstlig ein Ring mit 9 Diamanttenn, ist geachtt . . fl. 100
Item Ein ander Ring mit 7 Diamanttenn ist geachtt . fl. 70

Item Ein Ring mit einem Rubinkornn . . . . fl. 20
Item Ein Ring mit einem Spitzenn Turkes . . . fl. 10
Item Ein Ring mit einem breitten Turkes . . . fl. 5
Item Ein alt Ringlein mit einem Diamantt . . . fl. 5
Item Ein Ring mit ettlig Rubinnen rondtherumb, ist geachtt fl. 6
Item ein Ringlein mit einem Schmaragdtt . . . fl. 2
Item Ein Sigil Ring mit einem Jaspis . . . . fl. 6
Item Ein Ringlein mit einem Vergis mein nitt . . fl. 2
Item Ein Ringlein mit einem blawenn Steinn . . . fl. 2
Item Ein Ringlein mit einem weissen Saphirr . . . fl. 1.50
Item Ein Ring mit einem grossen Turkess . . . fl. 12
Item Ein Ring mit einem Topaz . . . . . fl. 12
Item Ein Ring mit einem Schmaragdt khornn. . . fl. 4
Item Ein Ring mit einem Turkes . . . . . fl. 3
Item Ein ander Ring mit einem Turkes. . . . fl. 3
Item Ein Ring mit einem Carniol vnd ein gedenck Ring fl. 4
Item Ein Ring mit einem Saphir . . . . . fl. 28
Item Ein Ring mit einem Spizigenn Diamantt. . . fl. 28
Item Ein Ring mit einem sehr schönen rotthenn Stein . fl. 12
Item Ein Ring mit funff Turkesen . . . . . fl. 12
Item Ein Ring mit einem Rubin Balass . . . . fl. 32
Item Ein Ring mit einem Spitzigenn Schmaragdt . . fl. 25
Item Ein Ring mit einem weissenn Saphir . . . fl. 8
Item Zwo Sigil Ringenn mit einander geachtt . . fl. 18
Item Ein alt Ring mit einem Diamant . . . . fl. 5
Item Ein geschmolzenn Schlangen Ring . . . . fl. 5
Item Ein gedenck Ringlein mit einem Schmaragdt . . fl. 3
Item Ein Ringlein mit einem weissenn Saphirr. . . fl. 2
Item Ein Stuklein von einer guldin Khettenn, ist geacht fl. 16

Volgtt das Silberinn geschmeidtt.

Erstlig, Ein Nurnnbergerisch gloken geschir gantz vberguldt ihn einer Tok oder Futter, sambt einem dekel drauff, weigett M. 5 p. 12. Ist geachtt. . . . . fl. 94
Item Ein alt frenkisch kopff mit einem dekel vnd blummen drauff, gantz vberguldt, weigt M. 10 p. 0. Ist geachtt fl. 120

Item Ein ausländisch hoffbecher mit einem fuess vnd dekell drauff gantz vberguldt, weigtt M. 5 p. 0, geachtt . fl. 90
Item Ein gros Khann, weigtt M. 10 p. 24 . . . fl. 168
Item Ein gantz Silberinn gros hirsch mit einer rottenn krell, weigtt M. 8 p. 24 . . . . . fl. 154
Item Ein tzesse[1] mit einem hohenn fuess gantz vberguldtt inwendig mit Jeklenn, Item ein kesseltchenn darzu weigen die Zwo stuk miteinander M. 6 p. 24 . . fl. 104
Item Ein New vberguldtt Pahr köpff weigtt M. 4 p. 36 fl. 76
Item Ein altfrenkisch Kopff mit einem dekel weigtt M. 4 p. 24 fl. 63
Item Ein Kopff mit einem dekel weigtt M. 2 p. 42 . fl. 34
Item Ein Pahr Tzesse, weigenn M. 4 p. 12, geachtt . fl. 67
Item Ein halb köpchenn weigtt M. 1. p. 24 . . . fl. 18
Item Ein ander halb köpchenn, weigtt M. 1 p. 12 . . fl. 15
Item Ein achtels Khann, weigtt M. 4 p. 30 . . . fl. 70
Item Ein New gantz vberguldt Khanlein mit einem Röhrlein an der hinck, weigtt M. 2 p. 36 . . . fl. 44
Item Ein alt Khann mit heidnischenn fenigenn, weigtt M. 3 p. 0 . . . . . fl. 42
Item Ein gros new weis hoffbecherr, weigtt M. 6 p. 0 . fl. 60
Item Ein ander weis becherr weigtt M. 2 p. 36 . . fl. 23
Item 2 weis Becherr ihn einander, weigen M. 3 p. 9 . fl. 30
Item ein Muskatt Nuss mit einem kleinen becherchenn ihnwendig, weigtt M. 2 p. 8 . . . . . fl. 31
Item Ein Scherleck[2] weigtt M. 1 p. 18 . . . fl. 17
Item ein ander Scherleck, weigtt M. 1 p. 24 . . . fl. 21
Item Ein alt halbköpchenn, weigtt M. 1 p. 0 . . . fl. 14
Item Ein Verguldt Spitzbecherr, weigtt p. 36 . . . fl. 6
Item ein hefftlenn auff den guldinnin modem gemachtt mit Perlenn, Turkesenn, grienen und rotten Steinenn versetzt, weigtt M. 1 p. 28 ist geachtt . . . . fl. 100
Item Ein Laubrig hefftlenn mit Perlen und Töblenn versetzt, weigtt M. 1 p. 6 . . . . . fl. 18
Item ein Kastig hefftlenn, weigtt M. 1 p. 3 . . . fl. 11
Item ein gros gekörntt Pahr Spangenn, weigtt M. 1 p. 0 fl. 14

---

[1] Magyarisch «csésze» bedeutet «Tasse».
[2] Magyarisch «serleg» bedeutet «Pokal».

Item ein alt gekörntt Pahr Spangenn, weigtt M. 0 p. 13 fl. 3
Item ein klein gekörntt Pahr Spangenn, weigtt M. 0 p. 12 fl. 3
Item ein Seidel Pahr Spangenn mit Töblenn vnd Perlenn versetztt, weigtt M. 0 p. 24 . . . . . fl. 8
Item Ein ander Seidel Pahr Spangenn mit Perlenn vnd Töblenn versetzt, weigtt M. 0 p. 24 . . . fl. 7
Item noch ein ander Pahr Seidel Spangenn mit Perlenn vnd Töblenn, weigtt M. 0 p. 12 . . . . fl. 3
Item ein Pahr Seidel Spangeltcherr, weigtt M. 0 p. 6 . fl. 2
Item Zwä altverguldtt Tzesse, weigen M. 2 p. 30 . . fl.
Item ein mittelschusselein mit heidnischen fennigenn vnd ein klein Schusselein, weigen M. 2 p. 36 . . fl. 26
Item Funff alt weis Tzesse, das ein ist ein kleines vnd 2 drunter sein ein wenig geguldt, weigen M. 4 p. 9 . fl. 34
Item ein mittel Schussel, weigtt M. 2 p. 12 . . . fl. 20
Item ein Liechterdtt mit einer Röhrenn, weigt M. 2 p. 24 fl. 23
Item drey Scheibenn, die ein ein wenig geguldt, weigen mit einander M. 5 p. 0 . . . . . fl. 70
Item Vier klein Schumbecherr, weigenn M. 1 p. 24 . fl. 14
Item ein Silberinn Nonnen girttel, vnd ein Nassbandt sampt zwenn Silberinnen ketten, weigtt M. 3 p. 42 . . fl. 35
Item Eylff Leffel mit Polnischenn stillenn, weigen M. 2 p. 46 fl. 35
Item Funffzenn Leffel mit wälleschenn stillenn, weigen M. 2 p. 42 . . . . . fl. 24
Item Funff Leffel mit gedrettenn stillenn, weigen M. 0 p. 24 fl. 4
Item Zwenn gantz verguldette Leffell mit wälleschenn Stillenn, weigenn M. 0 p. 32 . . . . . fl. 8
Item Sechss gablenn mit ekigenn stillenn, weigen M. 1 p. 0 fl. 12
Item 4 Leffell mit holenn stillenn, Ein Leffel mit einem fuess, 3 gablenn mit holenn stillenn, 18 klein gabblen, Ein gabbel mit einer borst, vnd ein Zendistocher mit einer borst, weigen sambtlig miteinander M. 1 p. 35 fl. 16
Item Funffzehn dike Knöpfell, weigenn M. 0 p. 42 . fl. 8
Item Zwanzig klein knöpfell, weigenn M. 0 p. 12 . . fl. 3
Item Zwo Pahr girttel geschmeidtt, weigtt M. 1 p. 30 fl. 16
Item Ein New verguldette Saltz Pix weigtt M. 1 p. 24 . fl. 21
Item Ein alt gros weis Saltz Pix weigtt M. 3 p. 0 . fl. 24
Item Ein Silberinn borttenn mit zehen Spangenn M. 1 p. 3 fl. 7

Item Ein ander Silberinn borttenn mit zwelff Spangenn, weigtt dieser bortten M. 0 p. 42 . . . . fl. 5
Item Ein alt hefftlen mit Perlenmutter weigtt M. 0 p. 18 fl. 3
Item Ein Pahr Seidel Spangenn mit Perlen vnd Dupletenn, weigtt p. 12 . . . . . fl. 3
Item Ein Pahr alt Seidel Spangen, ein gekörntt Pahr Spangenn, ein klein Pahr manttel Spangen, ein Seidel Kreplein mit Perlenn und Turkesenn, vnd ein einlezig Spang, weigen diese stuk sambtlig miteinander p. 30 fl. 8
Item Ein goldt girttel mit 6 dikhenn Spangen vnd einem dikenn vorgeschmeidt, weigtt M. 2 p. 24 . . fl. 30
Item Ein girttel mit einer Silberinner maitz vnd 15 Krausenn Spangenn mit Turkesenn, weigtt M. 1 p. 24 . . fl. 21
Item Ein gantz Silberinn girttel mit 6 Perlen, weigtt M. 1 p. 24 fl. 21
Item Ein goldt girttel mit 8 breitenn Spangenn vnd einem dikenn Vorgeschmeidt, sambt Zwenn Ketten dran, weigtt dieser girttel M. 3 p. 0 . . . . fl. 30
Item Ein girttel mit einer Silberinner maitz vnd 15 Spangen, weigtt M. 1 p. 27 . . . . . fl. 18
Item Ein gantz Silberinn girttel, weigtt M. 1 p. 0 . . fl. 12
Item Zwo Kettenn zu den frawen girtlen, weigen M. 1 p. 20 fl. 14
Item Ein gros halsbandt mitt Rottem Samett vnd grienen steinen, weigtt M. 4 p. 0 . . . . . fl. 35
Item Ein ander halsbandt, weigtt M. 5 p. 0 . . . fl. 60
Item Noch ein ander halshandt, weigtt M. 3 p. 0 . . fl. 42
Item Drey Sturn baudtt mit steinen versetzt, weigen sambtlig mit einander M. 2 p. 21 . . . . . fl. 38
Item Ein gros Becherr ihn einem lederinnen Peuttell, weigtt dieser becher Insonderheit M. 2 p. 24 . . . fl. 25
Item Zwo gros Sporenn bandt zu den Sporenn, sambt dem Ledder oder Riemen, weigen M. 4 p. 30 . fl. 55
Item Ein Pahr vbersilbertt Sporenn, geacht . . . fl. 6
Item 3 Handgiar mit silberinnen scheiden, und ein messer, die scheidt mit Silber beschlagenn, dieses alles ist sambtlig mitteinander geachtt . . . . . fl. 37
Item Ein klein gedriben Khanlein gantz verguldt weigt M. 1 p. 42 fl. 18
Item Ein Sattel mit Silber beschlagenn vnd braunem Samett ist geachtt . . . . . fl. 60

Item Ein ander Sattel mit rottem Samett vnd silber beschlagen, ist geachtt . . . . . fl. 50
Item Ein Tussack[1] mit einer Silberinner scheidtt ist geachtt fl. 40
Item Ein ander Mossrisch[2] wehr mit silber beschlagenn vnd vberguldtt, sambt 3 messrenn darbey, geachtt . . fl. 16
Item Ein Stechschwerdtt mit silber beschlagenn, geachtt . fl. 12
Item Ein Sabel mit 3 Spangenn, ist geachtt . . . fl. 12
Item Ein beidthänder mit einem vergüldeten messinginnen Kreutz . . . . . fl. 6
Item Ein beidthänderr mit silber beschlagen, ist geachtt . fl. 8
Item Ein Ax, der still mitt silber beschlagenn . . fl. 6
Item Ein busdogann mit silber beschlagenn . . . fl. 10
Item Ein schlechtt kolbenn, ist geachtt . . . . fl. 1
Item Ein Zawm schlechtt weis mit silber beschlagenn ohne Zaum Ziegell . . . . . fl. 10
Item Ein Zaum mit scheibligen oder ronden Spangen, vnd einem Nassbandtt gar vergüldtt . . . . fl. 20
Item Ein Zaum mit silber beschlagen, mit 2 spangen vnd schlechten steinen versetzt . . . . . fl. 5
Item Ein alt schlechtt weiss beschlagenn Furgebeig[3] . fl. 8
Item Ein alt gelb Forgebeig mit einem Turkess . . fl. 2
Item Ein Zaum aus Seidinner maitz mit silberinnen vergüldetten Spangen, ohne Zaum Ziegell . . . fl. 10
Item Ein alt Zaum mit messinginnen spangenn . . fl. 2
Item Ein alt Canthar[4] mit silberinnen spangen vnd steinen versetzt, ist geachtt . . . . . fl. 2
Item Ein Pulyzak mit Perlenmutter versetzt, sambt einer geezter Puluerflaschenn, ist geachtt . . . . fl. 15
Item Ein Rondt Silberinne Zucker Pix weigtt M. 1 p. 0 fl. 10
Item Ettlig werk-Silberr, als nemlich M. 7 p. 0 . . fl. 56
Item Ein weis Becher, weigtt M. 1 p. 18 . . . fl. 11
Item 3 weis becherr ineinander weigenn M. 3 p. 30 . fl. 35
Item Ein ander Becher weigtt M. 0 p. 24 . . . fl. 4

---

[1] Magyarisch «tusak» bedeutet «Streitkolben.»
[2] «Muoser» siebenbürgisch sächsischer Ausdruck für «Soldat».
[3] «Furgebeig» siebenbürgisch sächsischer Ausdruck für «Vorderteil des Pferdegeschirres.»
[4] Magyarisch «Kantar» bedeutet «Zaum.»

Item Ein hölzin Becher mit ein wenig Silberr, geachtt . fl. 1.50
Item Ein alt Laubrig hefftlenn, weigtt M. 1 p. 0 . . fl. 9
Item Zweenn Leffell mit walleschenn stillenn vnd Vier mit gedrettenn stillenn, weigenn M. 0 p. 42 . . . fl. 8
Item Ein alt Vätters girttell mit 16 Spangen, vnd Silberinnem vorgeschmeidtt, weigtt M. 1 p. 24 . . . fl. 9
Item Ein girttell mit Nescheltcherenn, geachtt . . . fl. 0.50
Item Ein wenig alt Silberinn fragmenta, weiget M. $5^1/_2$.
Item Ein messinginn vberguldtt gros ketten.
Item ein klein girttell mit einer Silberinner maitz mit 18 Spangen vnd feinem silberinnenn Vorgeschmeidt, weigtt M. $^1/_2$. — Item Ein Saltz Pix, Ein Ringlein mit einem Diamantt. — Item Ein Ringlein mit einem Pellicann, die Saltz Pix weigtt M. $^1/_2$. Torotzkai Mathias fandt pro fl. 8
Item Ein Somok,[1] vnd ein gebess vonn Silberr.
Item Ein Allabaster halb kopff hin vnd wider verguldtt.
Item Ist Margarethae wordenn Ein Schönn Vhrr gar vberguldtt ihn einem Futterall, ist geachtt"[2] . . . fl. 100

So sehr das Goldschmiedegewerbe im folgenden Jahrhundert, dem siebzehnten, noch immer reichlich Gelegenheit hatte, sich zu betätigen, so bereiteten sich in dieser Zeit schon die Ursachen vor, die seinen gänzlichen Verfall herbeiführen mußten. Vor allem war es die Not der Zeit, der materielle und sittliche Rückgang der Bevölkerung, der auch an die Türen der Werkstätten pochte. Die Unsicherheit von Besitz und Habe bewirkten „ein Herabstimmen der Begriffe von sittlicher Zucht und Ehrenhaftigkeit, von Sparsamkeit und Solidität in Handel und Wandel, auf denen jedes Gewerbe ruhen muß, soll es Aussicht auf dauernden Erfolg haben. Die Wunden, die der Krieg geschlagen, vernarbten schwer, da sie zum großen Teil sittlicher Natur waren".[3]

In diesem Jahrhunderte erlosch die altsächsische Handelstätigkeit bis auf geringe Reste, Griechen und Armenier waren an die Stelle des sächsischen Kaufmannes getreten, die Absatzgebiete

---

[1] Magyarisch »szomak« bedeutet »Feldflasche«.
[2] Groß, a. a. O., S. 108 ff.
[3] Müller, a. a. O., S. 39.

im Süden und Osten gingen den Sachsen auf immer verloren.[1] In einer falschen Beurteilung der Sachlage glaubte man durch Verbote und beschränkende Maßregeln aller Art die gefährdete Feste des heimischen Gewerbes zu retten, anstatt die Leistungsfähigkeit zu heben. Der Bureaukratismus wucherte in den Kanzleien der städtischen Magistrate üppig empor. In den Unruhen und blutigen Wirren der Fürstenzeit war der Baum sächsischen Wohlstandes bis in die Wurzeln erschüttert worden, Gabriel Bathori, ein greulicher Blutsauger, hatte als Fürst des Landes wie in Feindesland gewüstet, und nach einer Zeit kurzer Ruhe unter Gabriel Bethlen reihten sich an „Innere Fäulnis" „Schrecken ohne Ende" Da flüchteten viele Handwerker aus den Städten auf das Land und durchbrachen damit einen Grundsatz der zünftigen Organisation, daß das Handwerk nur in den Städten ausgeübt werden dürfe.

Zur Ehre der Zünfte, besonders der Goldschmiedezunft muß es gesagt werden, daß sie bemüht waren, den drohenden Gefahren und veränderten Umständen Rechnung zu tragen. Freilich taten sie es nur durch eine Verschärfung und Erweiterung ihrer Satzungen, wobei sie sich wohl der geringen Aussichten auf durchgreifende Besserung bewußt waren. So herieten 1609 die Goldschmiede über Einladung der Hermannstädter Zunftmeister M. Augustin und Johannes Kirtscher auf der Unionsversammlung zu Mediasch über die Abänderung ihrer Artikel, doch handelte es sich hiebei hauptsächlich um die Stellung von Meisterstöchtern zur Zunft, im Falle sie des Vaters Werkstatt geerbt und um Zunftabgaben. Die Universität schob die Bestätigung der Beschlüsse hinaus. Im Jahre 1614 versammelten sich die Zünfte zu zwei Malen abermals in Mediasch und am 21. Januar des Jahres 1615 erfolgte die Antwort der Universität durch Erteilung eines neuen Artikelbriefes. In dieser Urkunde werden als Vertreter der Goldschmiedezünfte genannt: „Hannes Kirtscher und Georg Augustin von der Hermannstadt, Georg Friedrich und Laurentius Bolkesch von Scheßpurg, Hannes Georgius und Pitter Repser von Cronen, Pitter Seymen und Hannes Nösner von Mediasch, Georg Letiz von Nö-

[1] Vergl. G. D. Teutsch, a. a. O., S. 489.

sen.“[1] Die Aenderungen gegen früher hatten sich aus den veränderten Zeitläuften ergeben. So wurde gefordert, daß sich die Goldschmiede in den Märkten und Dörfern in die Zunft einer Stadt einzurichten hätten und verboten, daß bei Strafe der Konfiskation „kein Handelsmann oder Grieche“ Silber aus dem Lande führen dürfe, auch war es den Umträgerinnen, also den hausierenden Händlerinnen nicht gestattet, fremdes Silber zu verkaufen. „Gehellt Arbeyt“ — der Ausdruck bedeutet wahrscheinlich gehölte, nicht massive Arbeit — herzustellen, sollte den sächsischen Goldschmieden verboten sein. Da man den Import von Goldschmiedearbeiten nicht verhindern konnte, wird den Goldschmieden nahegelegt, darüber zu achten, daß die Käufer nicht mit gefälschten Steinen betrogen würden.

Als eine uns unverständliche Beschränkung der früheren Freiheit muß es angesehen werden, daß der junge Meister im ersten Jahre vor seiner Heirat keinen Lehrjungen aufdingen durfte und noch törichter erscheint die Bestimmung, daß er nach der Freisprechung des ersten Lehrjungen ein Jahr verstreichen lassen mußte, bis er sich einen zweiten Lehrling aufnehmen konnte. Bedenklich und für die moralische Laxheit jener Zeit bezeichnend war die Erlaubnis, dem vom Gerichte wegen Unsittlichkeit, Diebstahl oder anderen „Schelmenstücken“ bestraften Meister nun auch von Seiten der Zunft eine „billige“ Geldstrafe abzunehmen. Die Festsetzung einer Taxe für die Abschätzung von Kleinodien bei Erbschaftsteilungen deutet darauf hin, daß es derartige Dinge noch zu teilen gab.

Sind schon diese Artikel in ihrem Wesen kein Zeugnis blühenden Lebens, so machten sich im 17. Jahrhundert Faktoren geltend, die diesem Leben überhaupt nicht förderlich waren. Das kam so.

Was in den Werkstätten siebenbürgisch-sächsischer Goldschmiede erzeugt wurde, wurde vielfach auch von den magyarischen Bewohnern des Landes gekauft, wobei nun aber die Abnehmer nicht nur die Ware auswählten, sondern auch den Preis bestimmen wollten. Die Unzufriedenen suchten Schutz bei dem Landtag, dem sie klagten, sie würden von den sächsischen

[1] Müller, a. a. O., S. 40 f.

Goldschmieden überfordert, und schon 1609 beschloß der Landtag, daß nur fünfzehnlötiges Silber verarbeitet werde und daß der Lohn für eine Mark Arbeit nicht mehr als zwei Gulden betragen dürfe. Von nun nehmen die behördlichen Limitationen einerseits und die Klagen und Vorstellungen der Goldschmiede anderseits kein Ende. Fürsten und Pforte begehrten Abgaben und Tributleistungen in Begleitung von Ehrungen, die der Sitte entsprechend in der Regel in silbernen Gefäßen bestanden. Den Schaden trugen die Goldschmiede nicht nur durch die Beschneidung des Arbeitslohnes, sondern auch dadurch, daß der hohe Besteller nicht selten die Bezahlung überhaupt vergaß. So erhielten die Schäßburger Goldschmiede für Geschirr, das sie im Jahre 1633 geliefert hatten, ihr Geld erst 21 Jahre später.

Wir besitzen für eine ganze Reihe von Bestellungen Belege, wie unwillkommen sie den Goldschmieden waren. Als im Jahre 1642 die fürstliche Kammer abermals eine Limitation erließ, demgemäß der Goldschmied für eine Mark Arbeit, je nachdem sie glatt, teilweise vergoldet, oder ziseliert und ganz vergoldet war, zwei, zweieinviertel oder zweieinhalb Gulden erhalten sollte, da wurden die Zünfte von Hermannstadt, Schäßburg, Mediasch und Nösen — Kronstadt hatte sich nicht angeschlossen — bei der Nationsuniversität vorstellig und erklärten, daß es ihnen unmöglich sei, unter drei, zweieinhalb und zwei Gulden arbeiten zu können, und betonten unter einem, daß sie das übergebene Silber nicht zum vollen Gewicht in Rechnung bringen könnten, weil durch die Verarbeitung, das „Kratzen und Balbiren", womit sie das Polieren meinten, durch das Quecksilber und die Farben eine Verringerung notwendig sei. An solchen Aufträgen aber, an denen nichts zu verdienen war und die unangenehme Auseinandersetzungen zur Folge hatten, fehlte es nicht. So überschickte Gabriel Bethlen am 4. Dezember 1622 der Schäßburger Zunft 39 Mark und 40 Piset Silber, sie sollten daraus 25 Schalen verfertigen. Als schon am 13. Januar des folgenden Jahres die Bezahlung erfolgte, da betrug der Arbeitslohn nicht ganz zwei Gulden für eine Mark, nämlich im ganzen 77 Gulden. Die Bestellung vom 12. Mai 1630 verlangte 5 silberne Geschirre zu je 6 Mark, das Silber hatte der Hermannstädter Rat geliefert; freilich war es nur 12 lötig. Interessant war der Auftrag vom Jahre 1633,

weil er die Form bestimmte. Es sollten Gefäße „mit Blütenwerk“ sein. Sieben Stück davon lieferten die Hermannstädter, zwei die Schäßburger und drei die Mediascher.

Bezeichnend für den wahrhaftig wenig fürstlichen Sinn der Besteller war es, daß sie in der Regel zu wenig Silber gaben, und da geschah es, daß dann der sächsische Oberbeamte in die Tasche griff und die Differenz aus eigenem beglich. So tat es der Sachsengraf Valentin Seraphin im Jahre 1635, als die Schäßburger zwei Kannen verfertigten, und als 1674 der Fürst Michael Apafi bei der Schäßburger Zunft 18 Kannen mit Blütenwerk, worunter man wahrscheinlich getriebene Pflanzenornamentik verstand, bestellte, da wies er das fehlende Silber einfach an die Steuer an.

Für die Pforte sind in jener Zeit eine Unmasse silberner Gefäße angefertigt worden, sonderlich großen Kunstwert werden sie nicht gehabt haben. Sie haben gewiß mit dazu beigetragen, daß das Gewerbe der Goldschmiede in Verfall geriet. Es liegt in der Bestrafung des langjährigen Zunftmeisters Hannes Augustin in Hermannstadt wegen nicht probehältiger Arbeit ein Beweis für das Schwinden der Solidität und Ehrsamkeit. „Die Versuchung lag zu nahe, das geringere Silber, das für den Fürsten und die Pforte gut genug war, auch bei Privatarbeiten anzuwenden. Das Gewerbe kam im allgemeinen herunter, die zuwandernden Gesellen blieben in den Kriegsunruhen mehr und mehr aus; das Wandern der einheimischen bewegte sich in engeren Grenzen, ging über Ungarn selten hinaus und zerriß so den heilsamen Zusammenhang mit denjenigen europäischen Ländern, in denen das Gewerbe noch schwungvoller betrieben wurde. Die Schäßburger Gesellen wanderten bis Preßburg (1637) Galgoczy (1637); aus Eperies (1674) kam Georg Radler oder Nadler nach Schäßburg. Es ist ein überaus klägliches Stocken gegen das rege Leben der früheren Jahrhunderte darin sichtbar. Und in demselben Grade, in welchem das Zunftwesen von seiner blendenden, zur Vervollkommnung der Arbeit treibenden Kraft einbüßte und das Handwerk seinen goldenen Boden verlor, stiegen Engherzigkeit und Krämersinn nach innen auf eine bis dahin unerhörte Höhe . . . Die Hermannstädter Zunft weigerte sich 1638 einen Pfarrerssohn als Lehrjungen aufzunehmen. Die Anwendung einer neuen Farbe

wird den Kronstädtern 1637 als Vergehen gegen die Artikel angerechnet, der Verkauf ihrer Waren im Lande außer den Jahrmärkten bitter getadelt, wegen Nichtentrichtung des Zunftmahles dem Meister Martin Maurer aus Mediasch das Arbeiten untersagt, mit den sogenannten störenden Goldschmieden ein ewiger Krieg geführt.“ [1]

Trotzdem steckt in den Arbeiten auch des 17. Jahrhunderts noch immer Charakter und Festigkeit in der Wahrung des Stils. Was sich aus jener Zeit erhalten hat — und es ist nicht wenig — erfreut durch Gefälligkeit und sichere Zeichnung der Dekoration, wenn sich auch nicht übersehen läßt, daß in den vorkommenden Mißverhältnissen der einzelnen Teile sich jene Degenerierung anzubahnen beginnt, die schließlich zur völligen Auflösung führen mußte.

Als in dem Jahre 1699 in den Bestimmungen des Friedens zu Karlowitz Siebenbürgen von der Pforte ausdrücklich als Besitz des Kaisers anerkannt wurde, da schien es, als sollten auch für das sächsische Goldschmiedegewerbe bessere Zeiten herauf kommen. Aber es schien eben nur. Die Regierung hatte offenbar den besten Willen zu helfen, aber Verordnungen und Regierungserlässe allein können kein Uebel an der Wurzel heilen. Die indirekte Steuer der Ehrenbecher hörte auf und das Unnatürliche der Preislimitationen fand sein Ende. Im Jahre 1702 wurde die Ausfuhr von edlem Rohmetall verboten, jedoch unter Wiederholung des Verbots 1709 gestattet, daß die „Sigillatores“ von Hermannstadt, Kronstadt, Bistritz, Klausenburg und Broos Gold und Silber ausführten. Von demselben Wohlwollen den Goldschmieden gegenüber zeugt die Verordnung vom 30. August 1785, die den Umträgern das Hausieren mit Gold- und Silbermünzen oder Edelmetall auch in rohem Zustande untersagte und die Käufer an die Gold- und Silberauslöser in den Städten verwies. Weniger günstig war die Herabsetzung der Zollsätze für Wiener Goldschmiedewaren, die 1747/48 von Maria Theresia angeordnet wurde. Wohl wurde dadurch der Import aus Leipzig und Breslau erschwert, aber für die siebenbürgischen Goldschmiede bedeutete es eine sehr schwere Schädigung. Obgleich 1751 die

[1] Müller, a. a. O., S. 43 f.

Bestimmung erfolgte, daß das Militär sich bei Ankäufen solcher Waren, die im Lande in guter Qualität preiswert zu haben seien, an die heimische Manufaktur halten solle, obgleich das Gubernium 1767 versuchte, eine neue, in den übrigen Erbländern eingeführte Zunftordnung nun auch in Siebenbürgen einzubürgern, obgleich das Hofdekret vom 14. August 1777 von den Lehrjungen Probestücke verlangte, so konnte die Entwickelung nicht mehr gehemmt werden, die sich in der Weise vollzog, daß die Goldschmiede immer mehr ihre Tätigkeit als Erzeuger von Schmuckgegenständen einstellten und sich schließlich auf den Verkauf von eingeführten Wiener Waren beschränkten.

Die Zünfte selbst aber werden nicht selten wegen schlechten Silbers in Strafe genommen, so 1745 die ganze Schäßburger Zunft. Der Fiskaldirektor zitierte sie wegen ungerechten Gewichtes und schlechter Arbeit vor die königl. Tafel. Trotz mancher Lebenszeichen, ging es unaufhaltsam abwärts. Es waren nur Zeichen eines verkümmernden Lebens. So geschah es, daß man 1754 in Schäßburg nur noch fünf Meister zählte, wogegen 1617 noch deren sechzehn waren. Zwei Jahrhunderte später, am 12. Mai 1813 mußte der Schäßburger Goldschmied Michael Roth, als sein einziger Zunftgenosse starb, in das Zunftbuch schreiben: „Hiermit ist die Goldschmiedezunft abgestorben; Endesgefertigter bleibt allein noch."[1]

So war der blühende Baum allmählich verdorrt. Der Boden, auf dem er durch mehr als ein halbes Jahrtausend fröhlich gegrünt, war baummüde geworden. In der Geschichte gerade auch der Goldschmiedezunft spiegelt sich die Geschichte des sächsischen Lebens wieder. Denn solange dieses Leben sich im Rahmen einer bewußten Geschlossenheit abspielte und in sich die Kraft besaß, sich selbst zu gestalten, vermochte auch die Goldschmiedezunft sich auf jener Höhe zu behaupten, die uns heute noch unsere Achtung abnötigt. Als aber die siebenbürgischen Verhältnisse durch die Politik der Fürsten, die Abhängigkeit von der Pforte und die Kämpfe der Kaiserlichen mit ihren Gegnern in Verwirrung kamen, als Handel und Handwerk verfielen, da sank mit ihnen auch jenes kunstreiche Gewerbe, dessen reiche Entfaltung

[1] Müller, a. a. O., S. 48 f.

überall als ein Gradmesser für den Wohlstand der Gesamtheit galt.

Parallel mit der äußeren Geschichte geht die Geschichte der Form, also des Stils und der Technik der Erzeugnisse der Goldschmiedekunst.

Die ältesten Stücke siebenbürgisch-sächsischer Goldschmiedekunst reichen in das 13. Jahrhundert hinauf und sind ohne Ausnahme dem gotischen Stil zuzuschreiben. Ob jener Kelch der untergegangenen Gemeinde Bärendorf bei Broos, den man unter den Trümmern des romanischen Turmes gefunden hat und der aus Kupfer gegossen und vergoldet war, dem romanischen Stil zuzuweisen ist, entzieht sich dem Urteil des Verfassers, da er ihn nicht gesehen hat. Auf jeden Fall aber ist die Vermutung, „daß er mit den Ansiedlern selbst aus Deutschland gekommen"[1] sei, mit Vorsicht aufzunehmen.

Zu den ältesten Goldschmiedearbeiten gehört zunächst ein Silberbecher, bei Rosenau gefunden, in der Sammlung des Kronstädter Gymnasiums.[2] Er erweitert sich nach oben und trägt in der Mitte seines Leibes in gotischen Majuskeln die Inschrift: „HILF GOT ML HILF GOT MARIA AVE A."

Sehr alt ist das Mergeler Ciborium.[3] Es wird gegenwärtig im Brukenthalschen Museum aufbewahrt und ist roh nach Ausführung und Form. Ein kugelförmiges in der Mitte geteiltes Gefäß ruht auf einem durch einen Nodus unterbrochenen Fuß, dem eine runde Scheibe als Untersatz dient. An dem Rande dieser Basis liest man ebenfalls in gotischen Majuskeln: „KASPAR BALTHAZAR MELCHIOR S(anctus) NICASIVS."

Jünger und wahrscheinlich nur dem Ende des 14. Jahrhunderts zugehörig ist der frühgotische Abendmahlskelch in Markt-Schelken. Die ganze gedrungene Form, die gedrückte Gestalt der Kuppa verraten noch romanische Reminiszenzen, aber die an der Schale in Majuskeln der gotischen Schrift angebrachten Worte: „SEPVLCRVM C(H)R(ist)I A(men) O M(aria) (hi)L(f) und die an den Verbindungsstücken vorhan-

---

[1] G. D. Teutsch, a. a. O., S. 60 f.
[2] s. die Abbildung in dem Werk «Das sächsische Burzenland». Kronstadt 1898. S. 103.
[3] s. Tafel VIII, 2.

dene Formel: HLIF (für hilf) a(men) o m(aria)," die in ausgezeichneter Stilisierung auf einzelne Blättchen eingravierten Evangelistensymbole, von denen leider eines verloren gegangen ist, legen den gotischen Charakter in einwandsfreier Art dar. Ist dieses Stück schon der älteste Abendmahlskelch auf Sachsenboden überhaupt, so ist er zugleich der erste Beweis für die außerordentliche Leistungsfähigkeit der siebenbürgischen Goldschmiedekunst schon in früher Zeit. Die rechteckigen Seitenflächen des Nodus waren ursprünglich emailliert, die Ziselierung bezeugt eine sichere Gewandtheit und die kleinen Vierpässe an dem Rand des Fußes sind von einer anmutigen Zierlichkeit. In diesem Zusammenhang erwähnen wir noch den Kelch in Klosdorf mit dem in reiner Majuskel verfaßten Spruch: „SEPVLCHROM CHRISTI NOS PERO(tege) SPERTIR" und einen Kelch in Hammersdorf, der ebenfalls in Majuskeln die Worte enthält: „SEPVLCHRVM . IHESV CHRISTI . L . AVDA DVCEM . BEATA . BARBABRA . ORA . PRO . NOBIS.[1] Auf einem Tartlauer Kelch lesen wir: „AVE SANGVIS DVLCISSI(M)E QVI MANASTILAR IHESVS". Ein Kelch der Gemeinde Michelsdorf bei Markt-Schelken trägt die Aufschrift: „AGNUS DEI MOLLIS PECCATA." Auf einem Kelch in Alzen tritt wieder die alte Formel auf: „MARIA I HILF" und ebenfalls in deutscher Sprache: IHESVS MARIAIN HER VNT (E)RBARM DICH V.BER VNS."[2]

Im 14. Jahrhundert wird die runde Form des Fußes zunächst noch beibehalten. Das sehen wir nicht nur an dem einen Kelch in Schellenberg, der an Kuppa und Fuß wieder in großen Buchstaben der Gotischen Schrift die Inschrift trägt: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS TECVM BENEDI(C)TA TV IN MVLIERIBVS ET", sondern auch an dem einen Stück im Heltauer Kirchenschatz[3] und an dem aus Sakadat in das Brukenthalsche Museum gelangten Abendmahlskelche. Der Heltauer Kelch besitzt an der Schale die Inschrift: „AVE MARIA GRACIA PLENA, DOMINVS" und an den Verbindungsstücken: „MARIA GRATIA" und der Sakadater besagt in Minus-

[1] Vergl. Müller, a. a. O., S. 26.
[2] Vergl. Reissenberger: Kurzer Bericht etc. S. 2.
[3] s. Tafel VIII. 3.

keln: „Hilf got maria hilf hilf got“ ebenso an den Stücken oberhalb und unterhalb des Nodus in Majuskeln: „HILF GOT.“ An beiden Kelchen aber tritt zum erstenmal die eigentümliche, durch knopfartige Auswüchse hervorgerufene Formung des Nodus auf, die von nun an den siebenbürgisch-sächsischen Abendmahlskelch durch zwei Jahrhunderte getreulich begleitet, ohne aber eine spezifische Eigentümlichkeit dieser provinzialen Kunst zu bilden. Während aber der Fuß des Heltauer Kelches ganz glatt gehalten ist, finden sich an dem Sakadater rinnenartige Vertiefungen vor, die den Fuß in einzelne Felder abteilen. Darin lag der Keim zu jener Entwicklung des gotischen Abendmahlskelches, die den Fuß in der Regel aus sechs Blättern zusammensetzte und diese an dem unteren Rande halbkreisförmig erweiterte. Da sich ferner an dem Sakadater Kelch zum erstenmale die gotische Minuskel vorfindet, so darf man ihn auch aus diesem Grunde als den Kelch betrachten, der das Bindeglied zwischen den älteren und jüngeren Kelchen des gotischen Stils bildet.

Von den Inschriften in gotischer Minuskel, die sich auf Kelchen des 15. Jahrhunderts vorfinden, seien die folgenden angeführt. Auf dem Holzmengener Kelch steht zu lesen: „andris topper cum ux(or)e ob re(am) gloriose virginis hoc opus (fieri) fecit hilf go(t) berot“ und auf dem Heidendorfer: „Calicem salvatoris accipiam et nomen.“ Der Kelch von Alzen hat die Inschrift: „Calix domini iohannis de cibinio lateratoris“, der von Jaad: „Ave corpus et sanguis cristi“. Auf einem Kelch des Heltauer Kirchenschatzes liest man: „arcus larense vom tolmetc (Talmesch) de(n) got b(ehüt)“.[1]

Dem 14. Jahrhundert gehören die typisch geformten Chrismatorien in Henndorf, Groß-Schenk und Michelsdorf an, sowie die beiden aus Hundertbücheln und Bogeschdorf stammenden Stücke im Brukenthalschen Museum, die zum Teil gar keine Verzierung, zum Teil einen Deckel haben, der in die Form eines gotischen Turmdächleins mit spitzbogigen Fensterchen ausläuft. Auch das Ciborium mit einer Kugel als Behälter des Leibes Christi im

[1] Vergl. Reissenberger, a. a. O., S. 3.

Museum Alt-Schäßburg gehört dem Anfange dieses Jahrhunderts an, während das Michelsberger Stück, trotz der in gotischen Majuskeln gehaltenen Inschrift: „HILF GOT MARIA BAROT HILF“ und der Knöpfe am Knaufe, der Zeit gegen 1500 zuzuschreiben ist.

Wie an diesem Stück das Gefäß für die Brotpartikelchen ein sechsseitiges Prisma und der Deckel eine entsprechende Pyramide ist, so findet sich diese Form des Ciboriums in einer entschieden älteren Arbeit in Groß-Schenk vor, an der man in gotischen Majuskeln liest: „KASPAR WALTHASAR MELCHIOR AVE MARIA ORA“. Die Spitzen beider Stücke werden von einem Kreuz gekrönt. Mit dem Michelsberger Ciborium gleichalterig dürfte auch das wohlerhaltene Ciborium in Markt-Schelken sein,[1] das mit einer anmutigen Zierlichkeit aufgebaut, in den Charakteren der gotischen Majuskel eine Schrift zeigt, die so zu lesen wäre: AVE MARIA DOMVM DOMINI NVSTRI IE(SV). AVE M(ARIA) AVEN (MARIA) AVE MAR(IA)“.[2] Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts hat sich das Henndorfer Ciborium erhalten, zwar lange nicht so schön proportioniert in seinen Formen, wie das Marktschelker, bemerkenswert aber durch die eingravierten gotischen Arabesken auf einigen Flächen des Gefäßes und nicht ohne Bedeutung durch die aus Minuskeln zusammengesetzte deutsche Inschrift: „hilf got maria be(rot) uns van (not).“

Das Meschendorfer Ciborium in seiner Form dem Schäßburger sich nähernd gehört, wie ein Blick auf seinen Nodus lehrt, schon dem nächsten Jahrhundert an.

Im 15. Jahrhundert begann man in den Kultgefäßen die ursprüngliche Einfachheit zu verlassen und sich größeren Reichtums nicht so sehr in der äußeren Gestaltung, denn diese blieb sich gleich, als vielmehr in dem angewandten Dekor zu befleißigen. Hier begegnet gleich zu Beginn des Jahrhunderts ein Kelch im Besitz der Gemeinde zu Burgberg,[3] der in seiner Auffassung und Durchführung vereinzelt da steht. Das Auffallendste ist zu-

[1] s. Tafel IX, 2.
[2] Vergl. Müller, a. a. O., S. 26.
[3] Vergl. die Abbildung in den «Kirchlichen Kunstdenkmälern aus Siebenbürgen». Wien 1887. Serie I. Tafel 14.

nächst, daß an Stelle des Nodus, wie man das auch sonst noch beobachten kann, ein sechsseitiges gotisches Spitzbogenhäuschen mit Fenstern und Maßwerk, mit Gesimsen und Zinnen, mit Pfeilern und Wimpergen und Dach und First getreten ist.[1] Durch Einschiebung von dreiseitigen schmalen Flächen zwischen die sechs Blätter des Fußes und die bewegte Linie des Umfanges ist eine reiche Form gewonnen worden, die durch die Anwendung von eingestochenen Arabesken und Bildern von heiligen Jungfrauen, sowie durch die durchbrochene Galerie wirksam gesteigert wird. Die Kelchschale selbst ist in eine zweite Tragschale von der Hälfte ihrer Größe eingefügt. Sie ist in sechs kreisrunde Flächen eingeteilt, die nach oben an den Brechungsstellen durch spitze Ausladungen belebt werden. In schwungvoller sicherer Zeichnung sind in die runden Medaillons die Symbole der Evangelisten eingegraben.

Einen schönen Kelch, wenn auch die Form in Bezug auf Ausgeglichenheit zu wünschen läßt, besitzt die Gemeinde in Bodendorf. Die Anwendung von Minuskeln und Majuskeln, die hin und wieder auch später vorkommt, gestattet seine Verlegung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Inschrift, zum Teil mit offenbaren Fehlern eingraviert, lautet in der Abschrift: „ave maria gradialenat. om HILF M OM. MA. RIAAMN HILF O“ und wäre nach Müller zu lesen: ave maria gracia plena dom(inus tecum). HILF M(ARIA) O M(ATER) MARIA AM(ATA) N obis) HILF V(NS) oder „HILF V(ns) O M(VTTER) MARIA AM e)N“.[2]

Die senkrecht stehende Galerie, die den Fuß von dem aufruhenden Blechstreifen trennt, bietet bei den gotischen Abendmahlskelchen Gelegenheit, die Phantasie der Meister zu betätigen. Es ist reizvoll, das wechselvolle Spiel der angewandten Arabesken, des Maßwerks und anderer Motive der Dekoration, die zum nicht geringen Teil der Formenwelt der Architektur entnommen sind, vergleichend zu verfolgen. Mit ganz besonderer Sorgfalt ist diese Galerie an einem Kelch des Heltauer

[1] Ueber Abendmahlskelche mit Kapellenknäufen handelt Jakob Falke in seiner »Geschichte des modernen Geschmacks«, 2. Auflage, Leipzig 1880. S. 25 f.

[2] Vergl. Müller, a. a. O., S. 27.

Kirchenschatzes ausgebildet Auch dieses Stück trägt auf drei Seitenflächen seines Fußes schön ausgeführtes gotisches Laubornament und um die Schale herum in reinen Minuskeln den schon oben mitgeteilten Spruch.

Außer den bisher angeführten Kelchen weist eine längere Reihe Inschriften in Minuskeln auf. Sie gehören wohl alle der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an und sind mitunter durch Namensnennungen ihrer Donatoren wichtig, nicht selten aber durch die Schönheit ihrer Ornamente bemerkenswert. Auf einem Kelch in Tobiasdorf steht zu lesen: „hoc opus fieri fecit pavlvs hon de thobia anno a aue ihs". Weniger genau wird der Stifter auf dem schönen Kelch in Mühlbach bezeichnet: „geo(r)gius) hoc opv(s) iussit F.ieri". Eine weite Perspektive eröffnet schließlich in dieser Gruppe ein Kelch in Meschen mit der Inschrift: „hoc opus fecit fieri fr(ater) hermans de erfordia ord(inis) p(redicatorum)."

Der Name der Gemeinde wird genannt auf einem Kelch in Hammersdorf: „sante . andree . in hvmmsdorf . asetra amen iohanne magnvs es — —" und einem durch schöne Gravierungen von Heiligen und einem Palmettenkranz an der Trägerschale der Kuppa ausgezeichneten in Keisd: „Kalix . sancti . regis . Stephani . in Kyzd." Die übrigen erhaltenen Inschriftenkelche dieser Periode beschränken sich auf Anrufungen der Heiligen. Der Kelch in Kreisch mit den prächtigen Ornamentgravierungen an den Fußblättern grüßt in schönen Minuskeln die Himmelskönigin: „ave maria gracia plena dominus tecum". Aehnlich lautet der Spruch an einem Kelch in Radeln: „ave maria (gracia) plena dominos teum (tecum)" und etwas länger auf einem Kelch in Petersdorf bei Mühlbach. Der Petersdorfer Kelch ist außerdem bemerkenswert durch den gravierten Knauf und den zu einem Palmettenkranz umgeformten Schalenträger.

Es ist wahrscheinlich, daß sich auf diesem Kelche, wie auf vielen andern der Folgezeit, sowohl die Gravierungen, als auch die Buchstaben auf den Rhomben der Nodusbuckel von einem Niellogrunde abhoben. Das Niello ist freilich im Laufe der Zeit abgebröckelt. Eigentümlich gedehnt in der Form ist ein Kelch des Birthälmer Kirchenschatzes, mit einer zartgepreßten Galerie am Fuße und der Inschrift: „Hilf Got Maria ecce panis angelorum

factus". Ein zweiter Kelch des Heltauer Kirchenschatzes trägt nicht nur an der Schale eine Inschrift, sondern auch an dem Aufsatzrande des Fußes. Wir lesen auf der Außenseite der Kuppa: „domine ihesu criste miserere nobis (!) und auf der Innenseite: „Ca(lix) d(omini) cristiani de insula" und auf dem Rande des Fußes aber „s(ancta) walpurga und s(anctus) servacius." Auch ein dritter Kelch desselben Schatzes führt an der Schale die Inschrift: „panem celi dedit eis, panem angelorum".

Wahrscheinlich der jüngste Kelch der ganzen Gruppe, auf der wir Inschriften in gotischer Mönchsminuskel vorfinden, ist der Henndorfer Kelch. Wir lesen in einem Bande um die Schale: „almechtiger got hilf got aus not maria berot amen"

Im 16. Jahrhundert tritt die römische Kapitalschrift in den Kelchinschriften auf, so auf einem Kelch in Bogeschdorf und auf einem in Kronstadt mit der Jahreszahl 1504. Der Hamrudener Kelch aus dem Jahre 1514 trägt die Inschrift: „DISEN KELCH HAT LASSEN MACHEN HANS WEWER UND SEINE SESTER ZVO SEN NIKLAS." Ein Kelch in Neithausen gehört dem Jahre 1515 an. Der Deutsch-Budaker Kelch hat folgende Inschrift: „CORPORIS CHRISTI INCEPTA (?) AB ANNO DOMINI 1519 HVNC FECIT CALICEM FIERI HONESTVS VIR AMBROSIUS DIELYTRICH CUM CONIUGE SUA CATHARINA MARIA(E) VIRGINIS GLORIOSE AC AD FRATERNITATEM". In Tartlau bei Kronstadt befindet sich ein Kelch, auf dem geschrieben steht: „HEDSCHEN HEN FACIENDUM ME FECIT 1529." Auf dem Kelch in Neudorf bei Hermannstadt ist der Name des Donators eingraviert: „IACOBUS RODNER" und über dem Bilde eines Bischofs die Buchstaben „SE(RVATIUS)." Die Inschrift des Kelches von Klein-Blasendorf lautet: „Ego Nicolaws Sharpataki lego pro testamento ecclesiae Balastelkensi hwnc calic(em). A. D. 1573." Zu den datierten Kelchen des 16. Jahrhunderts gehören ferner die Kelche in den folgenden Gemeinden: Groß-Pold 1513, Bekokten 1533, Wölz 1536, Keisd 1547, Hundertbücheln 1569, Klein-Schenk 1595. Im 17. Jahrhundert mehren sich die datierten Arbeiten. Reissenberger hat eine Anzahl von Kelchen zusammengestellt, die dieser Zeit angehören. Es sind die

Kelche folgender Gemeinden: Donnersmarkt „Dieses Kelchken gehört dem Donnersmarkt, den 17. Junius 1610," Katzendorf 1616, Bell 1624, Nieder-Neudorf 1629, Weilau 1030, Werd 1635, Mediasch 1636, Bistritz „ANNO 1637 hat Her Merten Berger gewesener Burglaff zu Nößen diesen Kelch der christlichen Kirche zu Ehren und seiner Gedächtnis verehrt", Wolkendorf bei Schäßburg 1637, Trappold 1647, Stein 1659, Deutsch-Tekes 1650, Haschagen: „TANDEM BONA CAVSA TRIVMPHAT 1651, Blutrot 1654, Petersdorf bei Markt-Schelken 1661, Seiburg 1663, Rauthal 1671, Jakobsdorf bei Groß-Schenk 1673, Reußmarkt 1686, Agnetheln 1680, Sächsisch-Regen 1686, Petersdorf bei Muhlbach: OBLATVM ECCLE(SIAE) PETPOC-(ENSI) A MICH: SAVRLO & CONIVGE BARB(ARA) VARTNERIANA ANO DNO(!) 1687", Baaßen 1688, Großau 1690, Mönchsdorf 1693, Dürrbach 1634, Pintak „pro poena in usum ecclesiae Pinta dedit Agne(tha) Teutschin Vive(nte) Pastor(e) Johann Schull(er) Anno 1634", Kelling 1695, Sächsisch-Regen 1695, Botsch 1695, Urwegen 1695, Hamlesch 1698, Groß-Pold 1698 und Heltau 1698.[1] —

So lehrreich und vom archaeologischen Standpunkt aus betrachtet auch nicht ohne Bedeutung diese Inschriften auf den Goldschmiedeerzeugnissen des 14. bis 17. Jahrhunderts auch sein mögen, künstlerisch haben sie einen nur sekundären Wert. Trotzdem die ohne Ausnahme schön gezeichneten Charaktere des gotischen und lateinischen Alphabetes auch ihrerseits den Beweis einer befestigten Ueberlieferung auch nach dieser Richtung hin erbringen, so bleiben sie für die Entwickelung der Form, des Dekors und der künstlerischen Auffassung ohne Belang.

Die allgemeine Entwickelung der Form aber ist schon oben gezeichnet worden. Der Marktschelker Kelch mit seiner weiten Schale und dem sechsseitigen zylindrischen Nodus steht ganz vereinzelt da und ebenso war die runde, kegelförmige Ausgestaltung des Fußes bald zu Gunsten der sechsblätterigen

[1] Vergl. Reissenberger, a. a. O., S. 36.

Fußrosette gewichen. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts blieb die einmal gewonnene Form des Abendmahlskelches konstant, im wesentlichen unverändert. Sie war, wie auch hier betont werden muß, nicht spezifisch siebenbürgisch-sächsisch. Sie findet sich über ganz Ungarn zerstreut und kam mit jenem Strome über Ungarn nach Siebenbürgen, der besonders von Wien aus die Hinterländer befruchtete. Aber auch dadurch erklärt sich das Beibehalten des einmal gewonnenen Typus nicht, denn die italienischen Kelche aller Epochen und die frühromanischen Denkmäler dieses Zweiges zeigen in der Hauptsache die Dreiteilung des Kelches, dessen Entstehung aus der Bestimmung allein verstanden werden will. Der Zweck schuf sich die Form. Ein Gefäß das dazu dienen sollte, von einer Person einer zweiten zum Trinken hingehalten zu werden, mußte eine ganz bestimmte Gestalt annehmen.[1]

Wenn auch eine schärfere Beobachtung der Abendmahlskelche eine endlose, mehr oder weniger ausgeprägte Variation des Themas wahrnimmt, die an manchen Stücken, mitunter sind es sogar alte Exemplare, wie der eine Kelch in Birthälm, bis zu einer störenden Differenz in den Verhältnissen der einzelnen Teile zueinander fortschreidet, so war hierin der Phantasie, solange die Gotik herrschte, eine Schranke gezogen, bis das Barock, das nach einer sehr kurzen Herrschaft der Renaissance siegreich durchbrach, die Formenwelt in seinem Sinne beeinflußte.

Aber nicht nur in Bezug auf die allgemeine Form oder wenn man so sagen darf, auf den architektonischen Aufbau der Abendmahlskelche beschränkte sich die Wahrung erprobter Ueberlieferungen, sondern es wurde auch die technische Seite mit einer anerkennenswerten Tüchtigkeit auf der Grundlage alter Tradition gehandhabt. Es gibt keine Art der Technik, die der siebenbürgisch-sächsische Goldschmied nicht ausgeübt hätte. Gegossene und getriebene Arbeit, Gravierungen und Ziselierungen, gestanzte und geschnittene Zieraten, opakes und durchsichtiges

[1] Einen kurzen Ueberblick über die historische Entwickelung der Kelchformen gibt Bergner in seinem «Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland» S. 324 f. Hier finden sich auch die Abbildungen der Kelche in Klosterneuburg und in Suhl, die viel Aehnlichkeit mit siebenbürgisch-sächsischen Arbeiten aufweisen.

Email, Niello und Glasfluß, Verwendung von gemugelten und geschliffenen Edelsteinen, kurz die ganze Skala der vielen Arbeitsweisen, mit denen der Edelschmied seinen Werken erhöhten Wert zu verleihen weiß, war in den Werkstätten bekannt und gelangte mit einer Meisterschaft zur Ausübung, die jeden Gedanken an die Mittelmäßigkeit einer provinziellen Kunstübung abweist.

So lang nun die Reihe der verwandten Techniken auch sein mag, so sind sie in gewissem Sinne selbst das siebenbürgisch-ungarische Drahtemail eingeschlossen, als Gemeingut zu betrachten.

Das Drahtemail[1] besteht darin, daß die Linien einzelner Ornamente mit gerundeten oder platten Drähten auf die zu verzierende Fläche aufgelötet und die dadurch entstandenen größeren oder kleineren Zellen mit farbigem Email ausgefüllt werden. Auf die Streitfragen, die dieses Drahtemail aufgeworfen hat, können wir hier nicht näher eingehen. Jedenfalls aber handelt es sich hierin um eine ganz originelle Weiterbildung des uralten Zellenschmelzverfahrens, das in seiner Eigenart wohl berechtigt ist, eine besondere Bezeichnung in Anspruch zu nehmen. In Ungarn und Siebenbürgen hat es ohne Frage die weiteste Verbreitung gefunden und hier hat es, wir geben zu, mit Anlehnung an den Grundtypus des Zellenschmelzes ausgiebige Pflege gefunden. Ob man berechtigt ist, zwischen dem ungarischen und dem siebenbürgischen Drahtemail zu unterscheiden, wie es in der magyarischen Wissenschaft geschehen ist, mag man billig bezweifeln, denn es gibt zwischen ungarischen und siebenbürgischen Kelchen, die diese Kunstart verwendet haben so viel übereinstimmendes, daß man im Siebenbürger Drahtemail kaum eine andere und spätere Technik erblicken kann, wie Kövér[2] behauptet hat. Darin aber stimmen auch wir mit Kövér überein, wenn er die Ansicht Neumanns,[3] es sei das Drahtemail aus Persien übernommen, ablehnt.[4]

[1] Vergl. J. Hampel: Das mittelalterliche Drahtemail. Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums. 1888. 157, 158. 11. — Kövér Béla: A középkori sodrony zománcz kérdéshez. Zur Frage des mittelalterlichen Drahtemails) Archaeológ. értesitö XII (1892) S. 19 ff.

[2] Kövér, a. a. O., S. 28.

[3] Ebenda S. 23.

[4] Hampel, a. a. O.

Die neuere Forschung aber hat die unmittelbare Herkunft des ungarisch-siebenbürgischen Drahtemails sichergestellt und Falke hat sich darüber in der „Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes“ ausgesprochen: „In Ungarn, wo im XV. Jahrhundert deutsche und italienische Künstler tätig waren, ist der Filigranschmelz einseitig bevorzugt worden. Seine Muster, meist wellig bewegte Ranken mit seitlich abzweigenden Blüten, werden gebildet durch auf den Silbergrund gelöteten Draht, der zugleich die Grenzen der farbigen Schmelzflächen bildet. Die Farben blau, grün, rot und weiß herrschen vor. Zu den frühsten ungarischen Denkmälern zählen das sächsische Kurschwert in Dresden, um 1425 in Ofen entstanden, und das wenig jüngere Kopfreliquar der hl. Dorothea in Breslau. Der Filigranschmelz ist diesseits der Alpen außerhalb Ungarns kaum gearbeitet worden; entstanden aber ist er in Ungarn nicht. Er findet sich mit gleichen Ornamenten an italienischem Silbergeräte der Spätgotik, namentlich in den Abruzzen, so an dem Ostensorium des Nicolo Gallucci in S. Lucio Atessa und an dessen Altar in Teramo. Auch Sieneser Goldschmiede bedienten sich desselben Verfahrens und genau derselben Blumenmuster, wie das einem Reliquar von Francesco d'Antonio in der Kirche der Osservanza bei Siena zu entnehmen ist. Von Italien ist jedenfalls der Drahtschmelz zur Zeit als Kaiser Sigismund in Ofen Hof hielt, nach Ungarn verpflanzt worden.“ [1]

Von den Kelchen, die sich noch heute im Besitze der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinden befinden und diese gewiß schöne und vornehme Technik, die sich u. a. auch an einem Kelche aus dem Jahre 1516 in der Pfarrkirche zu Eggenburg in Niederösterreich vorfindet,[2] aufweisen, seien folgende aufgezählt. Eines der interessantesten Stücke dieser Gruppe, ja eines der vornehmsten Denkmäler siebenbürgisch-sächsischer Goldschmiedekunst überhaupt, ist der spätgotische Abendmahlskelch des Stolzenburger Kirchenschatzes.[3] Die sechs Blätter des Fußes tragen die eingravierten Umrißzeichnungen von Heiligen, der Nodus ist in ähnlicher Weise,

[1] Otto von Falke: in der »Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes« S. 381.
[2] Mitteilungen der C. C. XXVII, S. 50.
[3] s. Tafel IX, 3.

wie an dem wohl älteren Kelch in Kreisch[1] zu einer sechsseitigen Kapelle ausgestaltet, indem in der zierlichsten Weise die Motive der gotischen Architektur, Spitzbogenfenster mit Maßwerk, Kielbogen mit Kreuzblumen, Strebepfeiler und Fialen verwendet wurden. Die Kelchschale, mit der in lateinischen Initialen verfaßten Inschrift: „AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS" ruht in einer Trägerschale, die nach oben von dem bekannten Lilienpalmettenkranz abgeschlossen wird und aus sechs Feldern besteht, die mit Drahtemail versehen sind. Die Zeichnung bildet ein stilisiertes Blumenornament, der Email ist hauptsächlich in grüner und roter, zum Teil in weißer Farbe gehalten.

Wie auf dem Stolzenburger Kelch ist auch auf einem Kelch der Gemeinde Petersdorf bei Mühlbach das Drahtemail auf besondere Silberblätter aufgetragen, was mit Rücksicht auf die nur im Feuer durchführbare Herstellung notwendig war. Auf diesem Kelch findet sich das Email auch auf dem Nodus; die Ornamente sind lange nicht so zierlich, wie auf dem Stolzenburger Kelch.

Auf Nodus, Schale und Fuß erstreckt sich das Drahtemail, auf einem Kelch der Gemeinde Meschen, was in Verbindung mit dem Filigranschmuck die Absicht einer reicheren Ausgestaltung verrät. An den Stolzenburger und Petersdorfer Kelch erinnert ein Abendmahlskelch im Hermannstädter Kirchenschatz, während ein Kelch der Gemeinde Groß-Probsdorf dadurch bemerkenswert erscheint, daß der Schalenträger mit einem einheitlichen Drahtemail versehen ist. Wie nahe übrigens die Verwandtschaft des Filigrans mit dem Drahtemail ist, beweist ein Kelch in Klein-Schelken,[2] wo die Drähte nicht nur als Umrisse des Ornamentes dienen, sondern auch selbständig verwendet werden, indem sie an gewissen Stellen schneckenförmige, aus der Ebene hervortretende Pyramiden bilden. Auf diesem Kelche findet sich das Drahtemail auf der Schale und auf dem Fuße, nur auf der Schale hingegen auf einem Kelch in Reussdorf. Schön stilisierte Blumenornamente zeigt der Schalenträger auf dem Eibesdorfer Kelch. Drahtemail finden wir noch auf dem Marpoder Kelch, der auch von Kövér erwähnt wird,[3] und

[1] s. Tafel IX, 1.
[2] s. Tafel X, 1.
[3] Kövér, a. a. O., S. 23.

in plumper Ausführung auf einem Kelch in Schweischer. Unter allen Drahtemailkelchen Siebenbürgens nimmt nun der Groß-Schenker Kelch[1] eine besondere Stellung ein. Daß das Verbindungsstück zwischen Nodus und Schale fehlt, kann auf einen zufälligen Verlust dieses Stückes zurückzuführen sein. Wenn aber der Knauf aus zwei plumpen flachen Halbkugeln zusammengesetzt wird und die die Kuppa tragende Schale der sonst niemals fehlenden Abschlußgalerie ermangelt, so zeigt sich schon dadurch die Gewißheit an, daß dieser Kelch an den Ausgang der Drahtemailperiode zu setzen ist. Nimmt man schließlich noch dazu, daß die Zeichnung des Ornamentes, besonders des Sternes, der in den Kreis gelegt ist, wenig Anmut verrät und die Farben des Emails gegeneinander nicht abgestimmt sind, so gewinnt die obige Behauptung an Bestimmtheit.

Drahtemailkelche befinden sich außerdem in Karlsburg, Klausenburg und Maros-Vásárhely.

So schön und wirkungsvoll das Drahtemail auch ist und so sehr es geeignet war, an den damit verzierten Goldschmiedearbeiten die Pracht der Farbe mit dem Glanz des vergoldeten Silbers zu verschmelzen, so war seine Anwendung nicht nur kostspielig, sondern stellte auch an die Geschicklichkeit des Goldschmiedes erhöhte Anforderungen. Deshalb blieb seine Verbreitung immerhin eine beschränkte.

Nicht häufiger, wohl aber als Ersatz des Drahtemails verwendete man das Filigran, das man paradox als Drahtemail ohne Email bezeichnen darf. Am schönsten findet es sich an einem Kelch des Hermannstädter Kirchenschatzes,[2] der, obwohl er 1645 als Geschenk des frühverstorbenen Michael Waida in den Besitz der Kirchengemeinde kam, ohne Zweifel dem 16. Jahrhundert zuzuweisen ist. Zu weit hinauf darf man diesen Kelch nicht datieren, da die Verhältnisse des Aufbaues durch eine zu große Höhe der Kuppa nicht einwandsfrei genannt werden können, das Filigran aber, das Schalenträger, Knauf und Fuß bedeckt, ist von einer

---

[1] s. Tafel X, 3.

[2] Der Kelch wird im Brukenthalschen Museum aufbewahrt. Vergl. Reissenberger: Die evangelische Pfarrkirche A. B. etc. S. 50 f., sowie die Abbildung auf Tafel 8, Serie I und den Text auf Seite 13 f., der «Kirchlichen Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen».

entzückenden Feinheit der Ausführung und ansprechender Anmut der Zeichnung.

Die Inschrift auf dem Fußrande lautet in lateinischen Initialen verfaßt: „Testamentum . egregii pii et . bonae . spei . ivvenis . Michaelis . Waydae . qvi . obiit . anno . M . DC . XLV."

Während aber hier in einzelnen Teilen noch Email verwendet wurde, entbehrt ein Kelch des Birthälmer Kirchenschatzes desselben vollkommen. Leider ist der Fuß dieses Prachtkelches verloren gegangen und es wurde wohl am Ende des 17. Jahrhunderts ein Ersatzstück angebracht, aber selbst dieser Umstand ist nicht imstande, die Schönheit des Werkes zu verändern. Vor allem fesselt die Sicherheit, mit der der Meister die Stilisierung des Blumenornamentes beherrschte. Steine beleben die Arbeit und eine geschnittene Galerie schließt den Schalenträger ab. Während auf diesem Kelche das Filigran im Sinne des Pflanzenornamentes ausgeführt wurde, zeigt ein Kelch der evangelischen Gemeinde in Stolzenburg[1] ein einfaches Drahtgeflecht, das aus lauter Rauten besteht, die an den Schneidungspunkten kleine Buckelchen tragen. Da aber an symmetrisch wiederkehrenden Stellen Rosetten aus geschnittenen Blättern mit Edelsteinen angebracht sind und der Kuppaträger durch schräg verlaufende gotische Gewinde in einzelne Felder geteilt wird und da auch die Silhouette des Kelches von dem gesundesten Sinn für richtige Proportionen zeugt, so gehört dieses Werk zu jenen Erzeugnissen der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedekunst, die von dem künstlerischen Geist ihrer Zeit das beste Zeugnis ablegen. Ansprechend ist das Filigran auch auf einem Reussdorfer Kelch, der mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist, doch findet es sich hier nur an dem Schalenträger. An diesem Kelch treten die kleinen Punkte die aus der Fläche des Filigrans hervorragen, als Bestandteile des ganzen Ornamentes auf, auf dem Zenderscher Kelch aber sind sie in regelmäßigen Abständen über die ganze Kelchschale verteilt.

Drahtemail und Filigran, Ziselierung und Gravierung sind Verzierungen der Ebene und ihre Wirkung ist malerisch. Aber

[1] s. Tafel XI, 1.

der gerade in der Zeit des 16. Jahrhunderts zunehmende Sinn für plastische Darstellung[1] mußte auch auf die Gegenstände, die aus der Werkstätte der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedemeister hervorgingen, wahrnehmbaren Einfluß ausüben. Und in der Tat besitzen wir auch innerhalb des deutschen Kunstgebietes in Siebenbürgen eine Reihe von Abendmahlskelchen, die dem 16. Jahrhundert angehören und die unter Wahrung der alten Silhouette nach einer reicheren Ausgestaltung streben. Die Technik, mit der man eine vermehrte und nicht nur gezeichnete, sondern wirkliche Plastik der Ornamentik herbeizuführen suchte, war die Schnitttechnik. Sie bestand darin, daß einzelne Silberblättchen und Silberstreifen mit der Schere so bearbeitet wurden, daß die Ränder, Zacken, Enden und Ebenen gebogen wurden und dadurch das Aussehen des gotischen Maßwerkes erreicht wurde. Ging man einen Schritt weiter und brachte an den einzelnen Blättern und Rippen Rinnen und Längseindrücke an, so wurde dadurch die plastische Wirkung gesteigert. Allerdings läßt sich hiebei nicht übersehen, daß diese Art von einem barocken Einschlag nicht frei ist, aber der Umstand, daß die Schnitttechnik aus dem ehrlichen Streben nach einer möglichst schönen Herstellung des Gegenstandes hervorgegangen war, versöhnt uns umso leichter, als die Denkmäler dieser Gruppe eine geradezu außerordentliche Tüchtigkeit ihrer Verfertiger beweisen. Da sich aber die erhaltenen Arbeiten dieser Technik in und um Mediasch vorfinden, so ist es wahrscheinlich, daß sie in Mediasch besonders gepflegt wurde und es ist vielleicht erlaubt, sie als Mediascher Schule zu bezeichnen.

Der einfachste Kelch, der hierher gehört, befindet sich im Besitze der evangelischen Kirche in Groß-Kopisch. Den Kuppaträger überziehen gotische Blätter, in deren Schatten sich Vöglein wiegen. Auch der Fuß ist mit Rosetten und Blättern besetzt, doch sind sie nicht besonders gut ausgefallen. Erwähnenswert ist die durchbrochene Galerie des Fußes, die aus Fischblasen zusammengesetzt ist. Es ist wahrscheinlich, daß sich die Goldschmiede zur Herstellung dieser Galerien besonderer Punzen

[1] Vgl. J. v. Falke: Geschichte des modernen Geschmacks S. 124 und S. 127.

oder Prägerollen bedient haben, die die unter anderen Umständen sehr schwierige Herstellung wesentlich erleichterten und nur eine Ueberarbeitung aus freier Hand erforderten.

Bedeutend reicher ist ein Hetzeldorfer Kelch ausgeführt. In abwechslungsvoller Weise überziehen Ranken, Blätter und Blüten den ganzen Kelch und lassen nur die Kelchschale zur Hälfte frei. Die traditionelle gotische Galerie, mit der die Schalenträger abgeschlossen wird, besteht hier nicht aus einem Kranz stilisierter Lilien, sondern aus Rosenblüten und Rosenknospen. Der Kelch trägt in lateinischen Initialen die Inschrift: „Ho(u)nc calicem fieri fecit Jo(h)an'n)es Alexii de Eczel ad honorem dei et sue ge(n)itricis 1520." Den Höhepunkt der ganzen Entwickelung aber stellen zwei Kelche aus dem Besitze der Mediascher evang. Gemeinde dar, die beide als Leistungen zu bewerten sind, die auf diesem Gebiete kaum übertroffen werden können. Der eine,[1] zugleich ein Riesenkelch und das größte Stück des Mediascher Kirchenschatzes, wird an allen seinen Teilen von einem mit feinstem Verständnis behandelten Rankengewinde überzogen, das sich an sechs Stellen des Knaufes zu Blüten auswächst, die in ihrer Mitte einen Edelstein tragen.

Der eigentümliche Zug, das Ornament plastisch zu gestalten, verdichtet sich an einem zweiten Kelch des Mediascher Schatzes,[2] es ist der nächstgrößte der Sammlung, zu einem ausgesprochenen Naturalismus. Denn hier verzichtet der Künstler, seine Zieraten mit Anlehnung an die gotischen Architekturformen der Kapitälblätter auszubilden, sondern er überzieht den ganzen Kelch mit wirklichen Blumen und Früchten, mit Astwerk und Ranken, mit Blättern und Knospen und befleißigt sich dabei der größtmöglichen Naturtreue. Ja, er stellt in die sechs Ecken des Fußes die kleinen Figürchen der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, sowie zwei heilige Jungfrauen. Wenn man auch darüber streiten kann, ob eine derartige Verzierung, deren Reichtum in diesem Falle noch durch Edelsteine erhöht ist, nicht über das Maß des Zulässigen hinausgehe, hier muß man doch anerkennen, daß das ganze Werk trotz eines leisen Stiches

[1] s. Tafel XII, 1.
[2] s. Tafel XI, 2.

ins Bizarre doch nach jeder Richtung hin, besonders auch was den Gesamtbau anbelangt, einen einheitlichen und geschlossenen Eindruck hervorruft, der in den reizvollen Formen seiner Einzelheiten von einer nicht gewöhnlichen Phantasie seines Meisters spricht. Ueber der Fülle des Details hat er die große Linie des Ganzen nicht außer acht gelassen. Der Kelch ist eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, worauf auch der in die Innenseite des Fußes eingravierte Name des Andreas Seidner hindeutete, der in jener Zeit mehrmals Bürgermeister der Stadt Mediasch gewesen ist.[1]

Technisch gehört nun weiterhin eine Gruppe von Abendmahlskelchen zusammen, die sehr ungleich an künstlerischem Wert dadurch verwandt sind, daß an ihnen das verzierende Ornament nicht wie an der vorigen Gruppe aus Silberblech, also aus einer aus der Fläche herausgebildeten Ornamentierung, sondern aus mühsam geschmiedeten, soliden Gebilden besteht, die hin und wieder auch die vorige Technik heranzieht. Es liegt auf der Hand, daß diese Arbeitsweise die schwierigere ist und auf den hervorragenderen Stücken hat sich der Goldschmied diese Schwierigkeiten durch Durchbruchsarbeiten und die Darstellung von kleinen Szenen in Relief, sowie durch die Verwendung von kleinen Figuren vermehrt.

Als erstes Stück dieser Gruppe sei zunächst ein Kelch des Kirchenschatzes der evang. Gemeinde in Schäßburg hervorgehoben. Obwohl von geschliffenen Edelsteinen und kleinen Statuen im Rankenwerk des Schalenträgers ausgiebig Gebrauch gemacht wurde und selbst die Verbindungsstücke zwischen Knauf und Fuß und Knauf und Schale in ihren nischenartigen Vertiefungen winzige Heiligenfigürchen tragen, so fehlt es doch diesem Stück an einem klaren ornamentalen Gedanken. Einfacher, aber künstlerisch höher stehend ist deshalb ein zweiter Kelch derselben Kirchengemeinde. Auch hier ist der Fuß durch Einfügung von bogenförmigen Ausbuchtungen zwischen den einzelnen Fußblättern belebt, aber diese Blätter selbst sind glatt behandelt. Der Nodus wird mit durchbrochenem Maßwerk

---

[1] Vergl. Karl Werner: Die Mediascher Kirche. Hermannstadt 1872. S. 21.

von Fischblasen umhüllt und der Schalenträger besteht aus schwungvollem gotischem Maßwerk. — Einen sehr schönen Kelch besitzt die evangelische Kirche in Deutschkreutz[1] mit seinen durchbrochenen Rosettenblättern des Fußes, den Steinen am Nodus und dem Blattwerk des Schalenträgers.

Dem zuletzt besprochenen Kelch in Schäßburg ähnlich und wahrscheinlich auf eine Hand zurückzuführen ist der Schaaser Kelch,[2] nur daß der Nodus über dem Maßwerk des Fischblasenornaments unnötigerweise mit kleinen Rosetten geschmückt ist und der Kelchschalenträger aus vier Medaillonreliefs zusammengesetzt ist, die in sehr anziehender Weise die Verkündigung, die Anbetung des Jesuskindes, die hl. Barbara neben einer anderen Szene unbestimmter Bedeutung zur Darstellung bringen. Die Art, wie auch an diesem Kelch der Fuß in das Verbindungsstück zwischen Fuß und Nodus übergeht und wie die Verbindungsstücke ober- und unterhalb des Nodus von einem durchbrochenen Maßwerk umschloßen werden, findet sich nun auch auf einem dritten Kelch.[3] Er ist ein Stück des Birthälmer Kirchenschatzes und offenbar demselben Schäßburger Meister zuzuweisen, der den Schaaser und den Schäßburger Kelch verfertigt hat. Die vier Medaillons des Kuppaträgers stellen Heiligenszenen dar. Interessant ist auch der getriebene Knauf, bei dem die Buckel zu grinsenden Köpfen umgestaltet sind. Der Fuß zeigt ebenfalls jene reichere Ausgestaltung durch Einfügung von Ansatzstücken zwischen die Winkel der Rosette und der ganze Kelch ist wie auch die anderen von den glücklichsten Verhältnissen. Wenn man jedoch die Ornamente dieses und des Schaaser Kelches, die sich zwischen den Medaillons des Schalenträgers befinden, näher ins Auge faßt, so finden sich Züge, die mit der Gotik nichts mehr zu tun haben, sondern bereits im Geiste der Renaissance durchgebildet sind. Daraus aber ergiebt sich die Notwendigkeit, diese Kelche an den Ausgang der gotischen Periode zu verlegen. — Beachtenswert ist auch der Meschendorfer Kelch, der mit Arabesken gotischen Charakters reich geschmückt ist und an seinem Nodus außer den gewöhnlichen Emailbuckelchen zwölf Stück Knöpfe in reizendem Filigran besitzt. In die Ecken

[1] s. Tafel X, 2.
[2] s. Tafel XII, 2.
[3] s. Tafel XI, 3.

des Tragrandes des Fußes sind schildtragende Engel und in die Ornamente des Schalenträgers Heiligenfiguren eingesetzt, so Maria mit dem Jesusknaben und zwei Figuren, die man als Evangelisten auffassen kann.

In jener Zeit, als die hereinströmende Formenwelt der Renaissance in die Werkstätten der gotisch geschulten Goldschmiede hereinbrach, es mag wohl die Zeit um 1550 gewesen sein, wurde in Mediasch ein Kelch[1] gearbeitet, der in fesselnder Weise den Kampf zwischen beiden Welten darstellt. Dieser Abendmahlskelch, der sich im Besitz der Mediaschen Kirchengemeinde befindet, ist ein wahres Prachtstück an Feinheit der Arbeit, Kostbarkeit des reichangewendeten Steinschmucks und Schönheit des Gesamtaufbaus, aber die Reinheit der gotischen Formen ist völlig verwischt. Wohl hat der Meister dieses Werkes sich noch an die allgemeine Linienführung des gotischen Ornaments gehalten, aber in den weichen Rundungen, in der Vermeidung von scharfen Ecken und in der Umbildung der Stilisierung von Früchten und Pflanzen im Sinne einer realistischen Wiedergabe zeigt es sich auf das deutlichste, daß wir an dem Beginn einer neuen Zeit stehen.

Noch deutlicher wird das an einem anderen Kelch desselben Kirchenschatzes, bei dem nicht nur die gotischen Reminiszenzen bis auf geringe Reste zusammengeschrumpft sind, sondern auch die Umbildung restlos durchgeführt worden ist. Die Brustbilder in den Medaillonreliefs des Schalenträgers stellen Heilige dar. An der Fußrosette ist ein Feld freigeblieben und darauf lesen wir: „1636. Geschenks des H. Martini Hiffts: sampt seines Ehegemals Anna". Die angegebene Jahreszahl kann nach dem ganzen Stil nur als Datum der Dedikation, nicht aber als Zeit der Entstehung angesehen werden. In den Winkeln des Tragrandes saßen früher Rosetten mit Edelsteinen, die — jedenfalls nicht aus ehrlichen Gründen — entfernt worden sind.[2] Der Stempel des Meisters, am Fuße angebracht, zeigt ein H. W. —

Aus derselben Hand, wie dieser Mediascher Kelch, ist ein Kelch der Hetzeldorfer Gemeinde hervorgegangen. Die

[1] s. Tafel XII, 3.
[2] Vergl. Werner, a. a. O., S. 22.

Bogenstreifen des Nodus zeigen auf beiden Kelchen genau dasselbe Ornament und die Technik und Zeichnung der Heiligenreliefs in den runden Medaillons, die am Hetzeldorfer Kelch auch an dem Fuß angebracht sind, ist in beiden Fällen übereinstimmend. Ohne Frage aber ist der Hetzeldorfer Kelch der schönere von beiden. Sowohl am Nodus als auch an den Blättern der Fußrosette hat der Meister, der ein Künstler seines Faches gewesen ist, ein ganz vorzügliches Filigranornament angebracht, das die Feinheit des ganzen, durch Einfügen von Verbindungsstücken ober- und unterhalb des Nodus schlank gezogenen Gefäßes zu steigern wohl geeignet ist.

Je mächtiger aber die Flutwelle der Renaissance ins Land strömte, um so weiter wich die Gotik zurück, so daß der Abendmahlskelch schließlich neben der gotischen, freilich vielfach schon entartenden Gesamtform nur noch Einzelheiten der Gotik beibehielt, im übrigen aber völlig in den neuen Ornamenten aufging. Schon bei einem Kelch in Groß-Kopisch, offenbar einer Mediascher Arbeit, kann man in den Ornamenten der Schale und in der Galerie des Fußes kaum mehr gotischen Geist wahrnehmen und vollständig ist er bei einem Kelch des Hermannstädter Kirchenschatzes geschwunden, bei dem die unschöne, übermäßig große Kelchschale den Beweis liefert, wie sich ein mangelhafter Sinn für schöne Proportionen geltend zu machen beginnt. Die Verzierungen der Kuppa sind aus symmetrischen Blatt- und Blütenornamenten zusammengesetzt, während die Verzierungen des Fußes aus Arabesken bestehen.

Es ist nun auffallend, daß ein Kelch der ev. Gemeinde in Leschkirch trotz seiner glücklicheren Verhältnisse lebhaft an diesen Kelch erinnert. Die Ornamente der Kelchschale sind zweifellos nach derselben Vorlage gearbeitet worden, ebenso sind die herzförmigen Verzierungen hier wie dort die nämlichen. Der Gedanke einer Werkstätte drängt sich bei so weitgehender Uebereinstimmung von selbst auf, wir werden sie in Hermannstadt zu suchen haben.

Lehrreich ist ein Kelch der Gemeinde Groß-Probsdorf, dessen Fuß, Knauf und Verbindungsstücke rein gotisch sind und dem 15. Jahrhundert angehören, während die Kelchschale in reiner Renaissance ornamentiert wird. Die darüber be-

findliche Galerie ist außergewöhnlich klein und verkümmert. Offenbar handelt es sich hier um einen Ersatz der verloren gegangenen gotischen Kuppa durch eine Arbeit aus einer viel späteren, wohl dem Ende des 16. Jahrhunderts zugehörigen Zeit.

Einen eigentümlichen Kelch besitzt die Gemeinde Jakobsdorf bei Agnetheln. Hier sind nämlich auf dem Kelchschalenträger vier reich, aber kaum schön zu nennende Ornamente aufgelötet, die aus einem starken Silberblech mit der Laubsäge herausgesägt worden sind. Auch die aus Zweischneißen bestehenden Verzierungen sind in derselben Technik hergestellt, die sich hier ganz vereinzelt vorfindet. Die zwischen diesen gesägten Ornamenten frei gebliebenen Stellen sind mit Filigran von anmutiger Linienführung ausgefüllt. Wohl derselben Entstehungszeit scheinen zwei Kelche im Besitze der Gemeinde Denndorf anzugehören, die aus einer Werkstätte hervorgegangen sind. Die Ornamentik des einen Kelches ist roh und ungefüge.

Um die Darstellung der Entwicklung des siebenbürgisch-sächsischen Abendmahlkelches nicht zu unterbrechen, ist dieselbe bis zum Ende des 16. Jahrhunderts fortgeführt worden. Nun erübrigt es, einen Blick auf die anderen Erzeugnisse der Goldschmiedekunst in der gotischen Periode zu werfen. Sie sind freilich im Verhältnisse zu der großen Masse der Abendmahlskelche weit geringer an Zahl, aber in der Regel schöne Arbeiten, die den Beweis tüchtigen Könnens liefern.

Zunächst sei eine Gruppe von Altarkreuzen hervorgehoben, die wohl auch, wie das bei einem Kreuz erwiesen ist, bei feierlichen Umzügen und korporativen Kirchgängen als Vortragekreuze benutzt wurden. Des Kronstädter Kreuzes in der Sammlung des Honterusgymnasiums, aus vergoldetem Kupfer sehr einfach, aber in reinen Formen gearbeitet, ist schon Erwähnung getan worden. Jünger, aber technisch und stilistisch gleich hervorragend ist das Kreuz im Stolzenburger Kirchenschatz,[1] das, wie es scheint, von demselben Meister geschaffen worden ist, der den Kelch im selben Besitz[2] mit dem Kapellchen als Knauf hergestellt hatte.

[1] s. Tafel XIII, und Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen. Serie II, Tafel 1, Text dazu auf S. 3 f.
[2] s. Tafel IX, 3.

Den Kultgefäßen der Gotik war, wenn sie zum stehen und zum halten bestimmt waren, die einmal gewonnene Fußform gemeinsam. Auch das Stolzenburger Kreuz erhebt sich auf einem solchen Fuß, an dem an die Stelle des Knaufes eine gotische Kapelle getreten ist, an der die Feinheit sämtlicher, mit peinlicher Genauigkeit der Wirklichkeit nachgebildeten Details beachtenswert erscheint. Die Vorderseite des Kreuzes trägt den Kruzifixus und die Enden der Kreuzarme schmücken mit Edelsteinen besetzte Rosetten. Auf der Rückseite steht unter einem Baldachin das freilich etwas putzig geratene Figürchen des hl. Bartholomäus mit einem großen Messer und einem Buch, während an den Kreuzenden die sehr schön modellierten Symbole der vier Evangelisten, von denen aber der Adler des Johannes verloren gegangen ist, zu sehen sind. In die freigebliebenen Flächen ist gotisches Maßwerk eingraviert. Da die Kirche in Stolzenburg dem heiligen Bartholomäus geweiht war und sich auf unserem Kreuz das Statuettchen dieses Heiligen vorfindet, so darf man wohl annehmen, daß dieses Kreuz im Auftrag der Stolzenburger Gemeinde selbst oder eines dort wohnhaften Donators angefertigt worden ist. Die Entstehungszeit muß man mit Rücksicht auf die im Maßwerk der Kapellenfensterchen vorhandenen Fischblasen in das Ende des 15. Jahrhunderts verlegen. Es ist eine Arbeit aus der besten Zeit der sächsischen Goldschmiedekunst.

Größer und reicher ausgestattet, aber keineswegs von besseren Verhältnissen des Aufbaues ist das berühmte Kreuz des Heltauer Kirchenschatzes.[1] in dem man von jeher den Höhepunkt der sächsischen Goldschmiedekunst erblickt hat. Wenn wir auch Arbeiten besitzen, die durch das Zusammengehen aller Teile einen geschlosseneren, in sich harmonischeren Eindruck hervorrufen, so gehört diese Arbeit, ebenso wie das in dem gleichen Schatz befindliche Ostensorium zu den bemerkenswertesten und bedeutendsten Goldschmiedeerzeugnissen im Sachsenlande. Auf dem Fuß dieses 66,3 cm hohen Kreuzes sind Heiligenbilder, so der hl. Georg mit dem Lindwurm, die hl.

[1] s. die Abbildung in den »Kirchlichen Kunstdenkmälern aus Siebenbürgen«, Serie I, Tafel 12 u. 13, und die Beschreibung auf S. 20 ff. des Textes. Vergl. auch die Abbildung auf der Tafel »Heltauer Kirchenschatz« bei E. Sigerus: Durch Siebenbürgen. Hermannstadt 1905.

Katharina und Magdalena, der hl. Lucius und der hl. Severius — die übrigen konnten nicht mehr bestimmt werden — aufgetragen und zwar sind sie in Silbergrund eingeschnitten und dann mit blauem transluzidem Email übergossen. Die Technik des „Tiefschnittschmelzes", als einer „wirklichen Neuerung der Gotik", geht auf den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück und es ist beachtenswert, daß sie an einer siebenbürgischen Arbeit anderthalb Jahrhunderte später auftritt.[1] Der Fuß geht sodann in eine gotische Kapelle über, die neben Fialen, Strebepfeilern, Wasserspeiern und Spitzbogen acht Nischen bildet, in denen sich zierliche Heiligenstatuettchen befinden, die man mit Reissenberger als den hl. Willibrod, den hl. Severinus, die hl. Notburgis von Köln und die hl. Walpurgis, die Schutzheilige Heltaus, und als Maria mit dem Jesuskinde ansprechen darf. Die Vorderseite des Kreuzes trägt von Perlenschnüren eingefaßt den Gekreuzigten mit einem Rubin im Wundmal der Seite und auf zwei aus dem unteren Kreuzarm herauswachsenden Konsolen die Statuetten der Maria und des Johannes. An den Kreuzenden sind die prächtig stilisierten Reliefs der Symbole der Evangelisten angebracht. Auf der Spitze des Kreuzes thront auf einem Stück Bergkristall der Pelikan, indes unter ihm in dem durch einen Lilienkranz gebildeten Nest sechs seiner Jungen des Blutes harren, mit denen sie der Vogel nach der bekannten Legende nährt. Auf der Rückseite des Kreuzes sind in die Kreuzesenden rundgeschliffene Bergkristalle zwischen farbige Strahlen von Email und in die Kreuzmitte ein großer viereckiger Kristall, unter dem eine Reliquie aufbewahrt wurde, eingelassen. Die Perlenschnüre oder Zierkettchen, die sich ehemals von einem Kreuzarm zum anderen zogen, sind verloren gegangen. Die Proportionen des Kreuzes sind lange nicht so fein durchdacht wie die des Stolzenburger Kruzifixes — denn das Kreuz ist für den zierlichen Fuß etwas zu schwer.

Die Frage, ob das Kreuz, ebenso wie das Ostensorium siebenbürgischer Herkunft sei, ist bis zur Stunde noch offen. Reissenberger spricht sich darüber aus, ohne für seine Ansicht den Beweis zu erbringen. Er sagt: „daß das Kreuz das Erzeugnis

[1] Vergl. Wilhelm Behncke u. a.: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin 1907. S. 319.

eines siebenbürgisch-sächsischen, und wahrscheinlich Hermannstädter Goldschmiedes sei, wird man wohl nicht bezweifeln können, wenn man bedenkt, daß es schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts in mehreren sächsischen Städten Goldschmiede gab, welche wenigstens gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Zünfte vereinigt waren, daß diese Goldschmiedezünfte sich später bedeutend erweiterten und die Goldschmiedezunft in Hermannstadt allein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über 70 Meister zählte, und daß manche von älteren Schriftstellern gerühmte Erzeugnisse — wie das schöne goldene Kruzifix, welches für den Woiwoden der Moldau Alexander in Hermannstadt verfertigt, von Johann Sigismund Zapolya 1562 mit Beschlag belegt und darauf 1571 in dessen Testament den siebenbürgischen Landesständen vermacht wurde, die es dann wiederum 1599 als Aequivalent für eine geliehene Geldsumme dem Fürsten Sigismund Bathori überließen — nachweisbar inländischen Ursprungs sind."[1] Die Entstehungzeit dürfte um das Jahr 1500 zu suchen sein, wahrscheinlich in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts.

Außer diesen Kreuzen ist nur noch eines im Brukenthalschen Museum[2] zu Hermannstadt vorhanden, das aber sicher nicht als siebenbürgische Arbeit zu betrachten ist. Es besteht aus einem Kreuz aus Buchbaumholz, in das auf beiden Seiten in eminenter Feinheit das ganze Leben Christi eingeschnitzt ist, und das mit vergoldetem Silberblech beschlagen auf einem runden nur wenig gegliederten Fuß befestigt ist. Die einzelnen Miniaturreliefs tragen griechische Unterschriften. Die zwölf Reliefs stellen auf der einen Seite die Verkündigung (ὁ ἀγγελισμός), die Geburt Christi (ἡ γέννησις), die Darstellung im Tempel (ἡ ὑπαπαντή), die Taufe Christi (ἡ βάπτισις), die Verklärung (ἡ μεταμόρφωσις) und die Auferweckung des Lazarus (ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου) und auf der andern Seite den Einzug Christi in Jerusalem (ἡ βαιοφόρος), die Kreuzigung (ἡ σταύρωσις), die Auferstehung (ἡ ἀνάστασις), die Himmelfahrt (ἡ ἀνάληψις του κυρίου), die Herabkunft des hl. Geistes (ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος) und den Tod Mariae (ἡ κοίμησις

[1] Reissenberger im Text zu den «Kirchlichen Kunstdenkmälern etc.» Serie I. S. 23.

[2] s. die Abbildung in den «Kirchlichen Kunstdenkmälern etc.» Serie I. Tafel 22 u. 23.

τῆς θεοτόκου) dar. Die Darstellungen sind streng konventionell und tragen deutlich das Gepräge einer durch viele Generationen hindurch erlangten Uebung. Es ist entschieden zu weit gegangen, wenn man zu dem Urteil neigt, „daß der Darsteller einzelnen seiner Darstellungen, namentlich im Ausdruck, in der Haltung einzelner Personen eine gewisse Wärme und eine tiefere Empfindung einzuflößen gewußt hat, so daß man nicht umhin kann, in demselben nicht nur eine große technische Fertigkeit und seltene Geduld, sondern auch eine tief innige religiöse Anschauung und glaubensvolle Begeisterung, verbunden mit einem gewissen Grade von Kunstsinn anzuerkennen.“ [1]

Von alledem kann eine nüchterne Betrachtung des Werkchens nur eine große Gewandtheit der Technik feststellen. Der Schnitzer dieses Werkes ist, wie Reissenberger annimmt „höchst wahrscheinlich ein griechischer Mönch vom Berge Athos gewesen, da bekanntlich wie auch jetzt noch, so auch in früheren Zeiten in der griechischen Welt vorzugsweise die Mönche der verschiedenen Klöster auf dem Berge Athos sich mit dem Schnitzen verschiedener, namentlich kirchlicher Gegenstände in Holz befaßt haben.“ Jedenfalls ist dieses Kreuz auf dem Handelswege in den Besitz des Hermannstädter Kapitels gelangt. Wenn nun Reissenberger, der als erster dieses Kreuz einer genauen Untersuchung unterzogen hat, aus der Tatsache, daß 1510 der walachische Fürst Michne in Hermannstadt ermordet und 1853 in einem Grabe in der ev. Pfarrkirche ein byzantinisches Medaillon gefunden wurde, folgert, daß dieses Kreuz „wahrscheinlich“ „aus dem Nachlasse Michnes oder eines in Hermannstadt verstorbenen Anhängers der griechischen Kirche entweder durch testamentarische Verfügung oder durch Uebertragung von Seiten der Stadtbehörde in den Besitz des Kapitels übergegangen“ sei, so ist damit eine Hypothese ausgesprochen worden, die außerhalb aller Möglichkeit liegt, denn die Reissenbergersche Vermutung ist umso weniger akzeptabel, als die Ornamente des Kreuzfußes nicht dem 16., sondern ganz zweifellos dem 17. Jahrhundert angehören.

Daß diese wenigen Kreuze nur Ueberreste eines reichen Be-

[1] Reissenberger im Text zu den «Kirchlichen Kunstdenkmälern etc.» Serie I, S. 32.

sitzstandes ausmachen, geht schon daraus hervor, daß allein die Hermannstädter Kirchengemeinde nachweisbar mehrere Kreuze besaß, über deren Verbleib wir nichts mehr erfahren können.

Auch ein anderes Kultgefäß, die Monstranz, hat sich nur in wenigen Typen erhalten. Es hängt diese Tatsache wohl auch damit zusammen, daß die Gemeinden nach der Reformation für Ostensorien und Monstranzen keine Verwendung mehr besaßen. Wieviel mag dann im Drange der Zeit verkauft, verschleudert und eingeschmolzen worden sein — für uns ein unersetzlicher Verlust. Hin und wieder hat sich wenigstens die achricht von solchen verloren gegangenen Kultusgefäßen erhalten. Der Rechnungsabschluß der Stadt Bistritz über das Jahr 1552 zählt neben silbernen Kannen auch die Monstranz aus Ober-Wallendorf auf. Sie ist den Weg der „Ehrungen" gegangen.[1] So gering an Zahl auch unsere Monstranzen aus gotischer Zeit sind — wir zählen mit jener aus Gelbguß hergestellten in Groß-Schenk nur fünf — so können wir dennoch annehmen, daß auch auf dem Gebiete dieses Kultgerätes manch schönes Stück erzeugt worden ist.

Das Mergeler Ostensorium, gegenwärtig im Baron von Brukenthalschen Museum deponiert, zeigt eine ungewöhnliche Form. Auf der sechsblättrigen Fußrose des gotischen Kultgerätes, wie wir sie in Siebenbürgen an Hunderten von Abendmahlskelchen vorfinden, erhebt sich ein kreisrundes mit einer aufklappbaren Oeffnung versehenes rundes Gefäß, in dessen beide Seiten Glasscheiben eingelassen sind. Auf der Mantelfläche des flachen Zylinders erheben sich oben auf vier Drähten Zinnenkranz und Dach eines Türmchens, das mit dem Kruzifixus samt Titulus gekrönt wird. Mehr absonderlich als schön ist es nach Form und Auffassung eine Einzelerscheinung.

Einfach und ohne besonderen Zierat hergestellt sind die beiden gotischen Monstranzen in der Sammlung des Honterusgymnasiums in Kronstadt.

Kunstreich in dem Aufbau und technisch ohne Tadel ausgeführt ist das große Ostensorium im Heltauer Kirchen-

[1] Vergl. Kramer, a. a. O., XXI, S. 47.

schatz.[1] Auch hier bildet der Fuß des gotischen Kultgerätes die Basis des ganzen Werkes, aus der sich nach Einfügung von zwei übereinanderstehenden gotischen Kapellenkränzen der Hauptteil, ein zylindrisches Glasgefäß, als eigentliches Monstrandum erhebt. Bedeckt wird dieses Glasgefäß von einem aus Krabben, Baldachinen, Fialen und einer Liliengalerie gebildeten Turmhelm, der in eine kleine Kreuzigungsgruppe, Maria und Johannes neben dem Gekreuzigten, ausläuft.

In überaus geschickter Weise hat es der Künstler dieser schönen Arbeit verstanden, die zur Herstellung des Mittelstückes notwendige Masse zu schaffen. Er ließ nämlich aus der Längsachse zwei aus breitem Filigran bestehende Arabesken herauswachsen, auf die er zwei die Hostie anbetende knieende Engel mit prächtig gezeichneten Flügeln setzte. Die Proportionen des ganzen Werkes sind von einer bewunderungswürdigen Feinheit der Empfindung; dabei aber ist es nicht ohne lehrreiche Bedeutung, daß die aus dem gotischen Knauf entstandene Kapelle in ihrer Bestimmung als Nodus nicht mehr erkannt wurde, sondern nur dekorative Verwendung fand und eben deshalb auch kleiner, als das sonst der Fall war, ausgeführt wurde. Im übrigen war diese reduzierte Größe des Kapellennodus mit Rücksicht auf einen schönen und dabei auch logischen Aufbau, galt es doch gerade das Mittelstück zu betonen, wohlberechtigt. Die Entstehungszeit dieses Stückes darf man in den Ausgang des 15. Jahrhunderts verlegen.

Außerdem hat sich eine längere Reihe von Chrismatorien, d. h. von Behältern zur Aufbewahrung der hl. drei Oele, in Michelsberg, Groß-Schenk, Henndorf, Mediasch und sonst noch nicht gerade selten erhalten. Sie bestehen in der Hauptsache aus drei Hohlzylindern auf gotischem Fuß mit einem turmdachähnlichen Deckel und liefern auch ihrerseits den Beweis, wie das gotische Kunstgewerbe vollständig unter dem Einfluß der Architektur gestanden hat. Schließlich erwähnen wir noch zwei Ciborien, Aufbewahrungsgefäße für die Abendmahlspartikelchen. Das eine Ciborium ist ein Stück des Kirchenschatzes in Mediasch. Es hat die Form

[1] s. die Abbildung bei E. Sigerus: Durch Siebenbürgen, a. a. O.

eines Kästchens mit einem nach zwei Seiten hin abgewalmten Dach, das oben einen First von vier Lilien trägt. In das Dach ist ein Dachziegelmuster graviert, während auf die Seitenflächen ein schwungvolles Blätterornament in Reißarbeit aufgetragen ist. Das Ganze ruht auf vier Löwenmasken; die in den Boden eingravierte Jahreszahl 1570 gibt wohl das Jahr der Entstehung an. An das Ende der gotischen Epoche ist das Stolzenburger Ciborium zu verlegen, das eine auf einen runden Fuß gesetzte Kokosnuß mit einem runden Deckel darüber als Behälter verwendet. Als Schmuck sind außer der Galerie des Fußes stilisierte Lilien verwendet worden, die sich überhaupt großer Beliebtheit erfreut haben. —

Damit können wir die Besprechung der als vasa sacra in der gotischen Periode gefertigten Erzeugnisse der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedekunst abschließen, ohne den Anspruch zu machen, die Beschreibung lückenlos gegeben zu haben. Jetzt erübrigt es noch, jene Denkmäler dieses Gewerbszweiges zu betrachten, die für profane Zwecke angefertigt wurden. So zahlreich sie aus den Zeiten des Barock auf die Gegenwart gekommen sind, so gering ist die Zahl der erhaltenen Stücke aus gotischer Zeit. Die beiden spätgotischen Trinkbecher, von denen sich der eine im Besitz des Brukenthalschen Museums, der zweite in dem der ev. Gemeinde Seiden befindet, gehören dem 15. Jahrhundert an. Wenn man auch annehmen kann, daß sich die Farbenfreudigkeit und eine gesteigerte Vorliebe für glänzenden Schmuck der sächsischen Nationaltracht, die sehr viel fremde, besonders polnisch-slavisch-magyarische Elemente in sich aufgenommen hat, erst im 16. Jahrhundert entwickelten, so ist es doch schon im Hinblick auf die im Rosenauerschen Wandbild in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche aus dem Jahr 1445 gegebenen Trachtentypen gewiß, daß sich bestimmte Teile besonders der Frauenkleidung sehr frühzeitig ausgebildet haben.

Der Schmuck der sächsischen Frau bestand und besteht auch heute noch aus drei Hauptteilen, aus dem Heftel,[1] einem großen auf der Brust getragenen runden Schild mit den verschie-

[1] s. Tafel XVII, 1, 2, 3.

denartigsten Verzierungen, dem Gürtel[1] und den Bockelnadeln.

Das Heftel interessiert uns zunächst durch die Frage nach seiner Entstehung. Ist es ursprünglich ein Nutz- oder ein bloßes Schmuckstück gewesen, ist es also aus der Mantelspange entstanden oder nicht? Wittstock, der die erste wissenschaftliche Untersuchung der siebenbürgisch-sächsischen Volkstracht geliefert hat,[2] gelangt zu dem Ergebnis, daß „Bockelnadel und Heftel als speziell sächsische Eigentümlichkeit" nicht „in Anspruch genommen werden" dürfen. „Sowohl Kopfnadel als Brustschmuck gehören auch zur Ausstattung der wohlhabenden deutschen Frau .... sowohl in runder als auch sechsblättriger Form finden wir das Heftlein während unseres ganzen Jahrhunderts in Deutschland als sehr beliebtes und häufig getragenes Kleinod."[3]

Die Sache liegt nun, wie man in teilweisem Gegensatz zu Wittstock behaupten darf, etwas anders, denn seine Belegstellen beweisen nur, daß es auch in Deutschland ein auf der Brust getragenes Kleinod gegeben hat, nicht aber, daß das siebenbürgisch-sächsische Heftel mit jenen Stücken identisch sei. Dort hat dieses Stück offenbar nur die Bedeutung einer Mantelspange oder eines kleineren Brustschmuckes, während das Heftel in Siebenbürgen, selbst auf dem Rosenauerschen Bilde schon ein durch seine besondere Größe von zehn und mehr Centimetern auffallendes eigentümliches Schmuckstück bildet, dessen Zweck heute am wenigsten auf der praktischen Seite liegt. Aber auch als Schmuckstück bliebe das Heftel unverständlich, wenn nicht durch bestimmte Anzeichen der Hinweis auf seine Entstehung und Bedeutung gegeben wäre. Wenn man nämlich in Betracht zieht, daß gerade unsere ältesten Heftel mit heiligen Figuren geschmückt sind und einige, die aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts stammen, mit einer in der Mitte gelegenen und mit einem Deckel verschließbaren Kapsel versehen sind, so liegt darin wohl der Hinweis, daß diese Heftel ursprünglich geweihte Schmuckstücke, Amulette waren, die in späterer Zeit, besonders

[1] s. Tafel XVIII; 1, 3.
[2] Oskar Wittstock: Beiträge zur siebenbürgisch-sächsischen Trachtenkunde. Programm des evangel. Gymnasiums etc. Hermannstadt 1895.
[3] Ebenda S. 14 f.

in der Zeit nach der Reformation zu der Bedeutung bloßer Schmuckstücke herabsanken, als die sie dort, wo sie noch getragen werden, auch heute noch gelten.

Ob sich die Sitte, ein derartiges, im Grunde genommen religiösen Zwecken dienendes Schmuckstück zu tragen, erst in Siebenbürgen ausgebildet hat, darf man wohl nicht zu behaupten wagen, aber sicher ist es, daß sich die Entwicklung aus einem Brustschmuck, der in seinem allgemeinen Gebrauch in graue Zeiten hinaufreicht und sich auf allen Kulturstufen der Völker vorfindet, zu einem großen, schon formell ganz eigenartig ausgebildeten Schmuckstück von zunächst religiös-kirchlicher und später von bloß zierender Bestimmung in Siebenbürgen vollzogen hat.

Stilistisch spiegeln diese Heftel jene Zeit wieder, in der sie entstanden sind. Reissenbergers rein äußerliche Scheidung, daß „die aus der Zeit vor der Reformation stammenden fast ausnahmslos die Form einer sechsblättrigen Rose, die nach der Reformation entstandenen einen kreisrunden Umfang haben“,[1] ist nur bedingungsweise richtig, denn wir besitzen Stücke aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, die nicht kreisrund sind. Ebenso entspricht es nicht den Tatsachen, wenn Reissenberger sagt: „die Heftel aus der Zeit vor der Reformation zeigen alle im Mittelfelde in halberhabener Arbeit Maria mit dem Jesuskinde auf dem Arm, meist auf dem Halbmonde stehend und umgeben von verschiedenen Heiligenfiguren, unter einem mehrfachen architektonisch ausgeführten gotischen Baldachin mit Strebebögen, Fialen und Wasserspeiern,[2] die späteren nach der Reformation entstandenen Heftel enthalten im Mittelfelde statt Maria und der Heiligen einen großen facetierten, meist blutroten Glasstein, um welchen in mehreren konzentrischen Kreisen sich verschiedene Verzierungen herumziehen.“[3] Wir besitzen ja vorreformatorische Heftel, in denen bereits alle Anklänge an die ursprüngliche religiöse Bedeutung verloren gegangen sind und ebenso besitzen wir Heftel, die offenbar aus der Zeit nach der Einführung der Reformation herühren und eine Vertiefung in der Mitte

---

[1] Kirchliche Kunstaltertümer aus Siebenbürgen. Serie I, S. 29.
[2] Ebenda s. Tafel 20.
[3] Ebenda s. Tafel 29 f. — s. Tafel XVII 1

besitzen, die mit einem Deckel, auf dem sich in einem Falle der hl. Georg abgebildet findet, verschließbar sind.[1]

Technisch sind diese Heftel von der mannigfaltigsten Art der Ausführung. Von der einfachsten bis zur reichsten Ausstattung werden alle Grade einer langen Stufenleiter durchlaufen. In der Regel aus vergoldetem Silber angefertigt, erscheint auf ihnen mit Ausnahme des Drahtemails jede Technik, deren sich die Goldschmiede überhaupt bedienten und oft in solcher Vollkommenheit, daß man sich billig wundern muß, wie ein so kleines Gemeinwesen, wie es das der Deutschen in Siebenbürgen zu allen Zeiten gewesen ist, dafür die nötigen Voraussetzungen bieten konnte. Teuere Edelsteine sind zum Schmuck nur in den seltensten Fällen verwendet worden, eine große Rolle spielt der Türkis und der Almandin, vor allem auch die Perle, die ausnahmslos durchbohrt und auf einem durchgezogenen Stift befestigt wurde. Die Halbedelsteine, besonders die Bergkristalle in ihren verschiedenen Abarten, der Topas und der Amethyst fanden häufige Verwendung, besonders aber auch das gefärbte Glas, das trotz des in den Artikeln der Goldschmiedezünfte enthaltenen Verbotes häufig genug als billige Beigabe verarbeitet wurde.

Mit Vorliebe machte man von dem Email Gebrauch, das in ganz besonderer Weise dazu geeignet war, die Farbenfreudigkeit auf eine nicht sehr kostbare Weise zu erhöhen und die Couleurs des betreffenden Schmuckstückes zusammenzustimmen. Aber nicht nur, daß einzelne Flächen damit überzogen wurden, am Ausgang der gotischen Periode, als das naturalistische Element in die Ornamentik einzuziehen begann, ging man daran, Blümchen aus verschiedenfarbigem ineinander verschmolzenem Email zu bilden und ganze Blätter aus transluzidem Email zu formen. Das geschah von dem Jahre 1500 herwärts. Den älteren gotischen Hefteln aber ist das Email vollkommen unbekannt, wenigstens findet sich auf den erhaltenen, mit Heiligenfigürchen ausgestatteten Stücken keine Spur davon.

Schwieriger gestaltet sich die Erörterung der stilistischen Frage, zu der unsere Heftel veranlassen. Das durchgreifendste Prinzip, das diesem Schmuck zu Grunde liegt, ist die konzentrische

[1] s. Tafel XVII, 3.

Anordnung der einzelnen dekorativen Bestandteile, die um so augenfälliger, freilich auch um so schematischer zu Tage tritt, je jünger die Zeit ist, der die betreffenden Arbeiten angehören. Im 14. Jahrhundert bildete die Basis der Gestalt, die später aber durchaus nicht in allen Fällen einem Kreise wich, eine sechsblätterige Rose, die in vielfacher Beziehung an den Tragrand des gotischen Abendmahlkelches erinnert und in der Regel von einem geflochtenen Drahtseilchen abgeschlossen wurde. Wenn in diesen alten Stücken Heiligenfiguren angebracht sind, so sind sie rohe und ungeschickt aus Silber geschnittene und geschmiedete Statuettchen unter Baldachinen, deren gotisches Maßwerk deutlich erkennbar ist. Mit dem Einbruch der Renaissance schwinden diese Statuettchen, die sich nicht selten an ihren Attributen erkennen lassen,[1] und wenn sich hin und wieder noch das verschließbare Mittelstückchen vorfindet, so besitzt es nur selten figuralen Schmuck.

Als der diesen Heften zu Grunde liegende religiöse Gedanke zu verblassen und schließlich, freilich erst sehr spät zu verlöschen anfing, da trat das symmetrisch konzentrische Prinzip immer mehr in den Vordergrund. So zählt man an den Heften aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nicht selten fünf, sogar sieben Reihen oder Kreise, die von den verschiedenartigsten Dekorationsstücken, Perlen, Steinen, Email gebildet werden.[2] Von den eigenartigen Zieraten, die man auf diesen Heften vorfindet, sind besonders die durch spiralförmige Windungen des Drahtes an Schneckengehäuse erinnernde Buckel zu erwähnen, die sich besonders gegen das Ende des 17. Jahrhundert beliebter Anwendung erfreuten.[3] Daß die Phantasie besonders in den gotischen Stücken daran Gefallen fand, die Arabesken mit Tieren zu bevölkern, ist durchaus gotisch, daß wir aber an keinem Heftel weder das köstliche Drahtemail noch das Filigran vorfinden, kann wohl wundernehmen.

Von den leichter zugänglichen Heften erwähnen wir die beiden Stücke im Baron von Brukenthalschen

---

[1] Vergl. Reissenberger, a. a. O., S. 30.
[2] s. Tafel XVII, 2.
[3] s. Kirchliche Kunstdenkmäler etc. Serie I, Tafel 21.

Museum[1] aus dem 15. Jahrhundert, denen ein ähnliches aus dem Besitz eines Schellenberger Einwohners an die Seite gestellt werden kann.[2] Aus dem Beginn der Renaissance erwähnen wir ein im Siebenbürgischen Karpathenvereinsmuseum zu Hermannstadt befindliches Heftel und eines als Eigentum des Herrn Franz Michaelis in Hermannstadt. Als eines der bedeutendsten Erzeugnisse der Profangoldschmiedekunst darf das in verschwenderischer Fülle mit Edelsteinen, Email und Perlen ausgestattete Heftel im Besitze von Adolf Resch in Kronstadt angesehen werden; es stammt aus einer sächsischen Patrizierfamilie. Sehr interessant ist das Renaissanceheftel mit dem hl. Georg auf dem Deckel der Mittelkapsel in der Sammlung Emil Sigerus in Hermannstadt.[3]

Schließlich verweisen wir auf die geschichtlich wertvolle Tatsache, daß im Jahre 1440 Elisabeth, die Witwe König Albrechts II. ihre Kleinodien, und zwar neben der Krone, mehrere Halsbänder und 30 „Heftlein" verpfändet hat.[4] Sie waren mit Profandarstellungen ausgestattet, doch erlaubt die Beschreibung dieser Stücke trotz ihrer Genauigkeit nicht, sie als Parallelstücke der siebenbürgisch-sächsischen Heftel anzusehen.

In den Urkunden werden „Hefteln" nicht selten erwähnt. Als 1527 im Kronstädter Spital „Grawen Els ist verscheyden", da fand man in seiner Lade „Item das heftlyn".[5] Im Jahre 1528 wird in der Stadthannenrechnung verbucht: „Item als ym di fraü aüs hat geschlon di das heftlen gestolen hat den czyganen czu lönn asp. 8."[6] Ein Jahr darauf schenkte die Gemahlin des Georg Gras der Kronstädter Kirche ein Heftel, was der gewissenhafte Führer der Kirchenrechnung mit den Worten vermerkt: „Item die gräsen iorgen ein Heftlen gelosen czu der Kirgen."[7] —

---

[1] s. Kirchliche Kunstdenkmäler etc. Serie I. Tafel 20.
[2] s. Tafel XVII, 1.
[3] s. Tafel XVII, 3.
[4] Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1854. Spalte 216; Wittstock, a. a. O., S. 15.
[5] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 15.
[6] Ebenda S. 89.
[7] Ebenda S. 169.

Das zweite zur siebenbürgisch-sächsischen Volkstracht der Frauen gehörige Schmuckstück ist der Gürtel.[1] Er besteht aus einem gut zwei Finger breiten Band aus Sammet, auf das in der Regel ein schmäleres Goldband aufgenäht ist. In Zwischenräumen von vier bis fünf Zentimetern sind auf dieses Band eigenartige Knöpfe aufgeheftet. Die beiden Enden münden in starke Schließen. Knöpfe und Schließen wurden nun vom Goldschmied hergestellt, während die Zusammensetzung die Gürtler besorgten, die ein eigenes Gewerbe repräsentierten. In Hermannstadt ist ihr letzter Vertreter Friedrich Klauss 1902 gestorben, in Kronstadt arbeiten heute noch zwei Gürtler. Diese Gürtel wurden allgemein von Arm und Reich in den Dörfern und in den Städten getragen und je nach Stand und Vermögen der Eigentümerinnen erhielten sie eine mehr oder weniger reiche Ausgestaltung. Oft nur aus Messing gearbeitet und mit sehr bescheidenen getriebenen oder auch nur gepunzten Ornamenten versehen, sind sie meistens aus vergoldetem Silber hergestellt und verraten in den besten Stücken einen geläuterten Geschmack.

Die Ornamentik, die auf diesen Gürteln zum Ausdruck gelangt, ist natürlich sehr verschiedenartig und der Stilepoche entsprechend ausgebildet. In der Renaissance, denn aus der Gotik ist uns kein Stück bekannt geworden, wurden mit Vorliebe Fruchtgewinde, doch auch geometrische Figuren und Arabesken verwendet. Das Filigran ist nicht selten als eine effektvolle und wenig kostbare Technik verwendet worden. Das Drahtemail jedoch konnte niemals beobachtet werden, da es sich hauptsächlich als eine Technik der spätgotischen Goldschmiedekunst erwiesen hat und wir gotische Gürtel überhaupt nicht besitzen.

Im Hinblick auf das Vorhandensein gotischer Heftel muß das Fehlen der Gürtel aus dieser Periode jedenfalls auffallen. Ob alle Gürtel des 12.—16. Jahrhunderts verloren gegangen sind, kann man doch kaum annehmen und deshalb liegt es nahe, an eine spätere Entstehungszeit der jetzt noch getragenen Form zu denken. Die Gürtel, die schon im 15. Jahrhundert erwähnt werden und von denen ein großer Teil aus der Türkei eingeführt wurde, haben eine andere Form gehabt und wurden aus Seide, Wolle,

[1] s. Tafel XVIII, 1 u. 3.

Leder oder auch aus Silberschnüren geflochten. Ein solcher Gürtel mag wohl auch das Stück gewesen sein, dessen 1464 in einem Erbschaftsprozeß Erwähnung getan wird, den der burzenländer Dechant zu entscheiden hatte.[1] An und für sich ist der Gürtel als ein notwendiges Stück der Tracht uralt und wir bedürfen dafür keiner besonderen Beweisführung. Aber die ältesten sächsischen Gürtel gehen nicht über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus und so fehlen die Verbindungsglieder mit einer früheren Zeit.

Was die Entstehungsgeschichte dieser Gürtel anbelangt, so scheinen sie aus jenem Gebrauche hervorgegangen zu sein, der darin bestand, daß man das Riemzeug und auch den ledernen Gürtel mit Metall verzierte und damit auch an gewissen Stellen, besonders an den Enden haltbarer machte. Auch hier vollzog sich dann die bekannte Wandlung vom reinen Zweck zur dekorativen Absicht. Deshalb haben die großen Schließen des sächsischen Frauen- und Mädchengürtels einen mehr dekorativen als praktischen Zweck, denn das Schließen der Gürtelenden würde sich auf andere Weise leichter als auf diese unbequeme Art bewerkstelligen lassen.

Von den noch immer in großer Anzahl vorhandenen Gürteln seien die folgenden Exemplare erwähnt. Der erste, im Besitz des Karpathenvereinsmuseums in Hermannstadt gehört der besten Zeit des 17. Jahrhunderts an.[2] Während in den Lilien der Knöpfe noch eine Erinnerung an die Gotik vorliegt, stehen die Schließen vollkommen auf dem Boden der Renaissance. Ihr Ornament ist eine Verbindung von geometrischen und Fruchtmotiven, so zwar, daß sich über den Grund ein feines Flechtwerk von Silberbändern hinzieht und darüber Früchte und Blüten mit Steinen ausgebreitet sind. Die Umfassung wird von einem feinen Kettchen gebildet. Ein ganz ähnlicher Gürtel, jedoch mit anderen Knöpfen, befindet sich in der Sammlung Resch. Ein Gürtel in der Sammlung Sigerus ist besonders dadurch ausgezeichnet, daß in die Ornamentik der Knöpfe kleine Engelsfiguren von großer Anmut verarbeitet sind.

---

[1] Vergl. Fr. Wilhelm Seraphin: Das Kronstädter Taufbecken, a. a. O., S. 182.

[2] s. Tafel XVIII, 1.

Ein Gürtel, der sich in der Sammlung Resch in Kronstadt befindet, repräsentiert in den drei Ornamenten der Schließen den Stil der reinsten Hochrenaissance. Und hiebei machen wir eine eigentümliche Erfahrung. Während nämlich auf allen Gebieten der Kunst die Renaissance nur zu einer höchst kümmerlichen Ausbildung gelangte, während die Plastik mit Mühe das Ornament allein pflegte und die Architektur in dieser Zeit nur in geringem Maße von dem Geiste des neuen Stils berührt wurde, setzt das Gewerbe der Goldschmiede mit vollen Segeln seinen Kiel in das Fahrwasser eines neuen Meeres und fährt in gerader Linie seinem schönen Ziele entgegen. In der Geschichte der Architektur und der Plastik selbst liegen die Gründe für die geringe Macht der Renaissance in Siebenbürgen, aber was sie im großen nicht erreichen konnte, war ihr zu erringen im kleinen wohl beschieden.[1]

Eine besondere Art des Gürtels kam wohl erst im 18. Jahrhundert auf, indem man ihn nämlich vollkommen aus einzelnen Metallgliedern zusammensetzte. Ein schönes Exemplar dieser Gattung besitzt die Sammlung Resch in Kronstadt. Es ist deutlich im Stil des Barock angefertigt und stammt aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. —

Das dritte wesentliche Stück des sächsischen Frauenschmuckes besteht in den Bockelnadeln, die im Volksmund auch Schleiernadeln genannt werden. Eine „gebockelte“ Frau ist eine geschleierte Frau. Schon auf dem Gemälde Rosenauers in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche finden wir sie abgebildet. Sie gelten nicht als Haarnadeln, sondern dienen dazu, den Schleier auf dem Haupte festzuhalten. Als Haarnadeln wäre es nicht nötig gewesen, sie kunstreich auszustatten, weil die sächsische Frau niemals barhäuptig gegangen ist.

Soll sich der Schleier, es ist damit eigentlich das aus feinerem Stoff bestehende Kopftuch zu verstehen, auf dem Scheitel halten, so muß er mit Nadeln an das Haar festgesteckt werden. Damit ist die Entstehung gegeben. Daß sie größer und schwerfälliger sind, als ihr Zweck erfordern würde, erklärt sich aus dem Charakter jeder bäuerlichen Kunst, die gerne ins massige über-

[1] Vergl. die Abbildung des schönen Gürtels auf Tafel XVIII, 3.

geht. Der Schmuck soll eben gesehen werden und je besser er gesehen wird, desto besser ist ein Teil seiner Bestimmung erreicht.

Für die stilistische Behandlung der Bockelnadeln waren nun dieselben Gründe ausschlaggebend, wie für die der Gürtel. Sie wurden vom Geschmack ihrer Zeit geformt. Leider sind Bockelnadeln aus der gotischen Periode nicht mehr vorhanden, erst aus dem 17. und den nachfolgenden Jahrhunderten mehren sie sich in großer Fülle. Der Grundtypus des Bockelnadelknopfes ist eine runde oder eine rosenförmige Platte, die in der Mitte einen etwa zentimeterhohen Zylinder trägt, um den sich eine Anzahl engerer und niedrigerer Zylinder gruppiert, die alle mit einem Edelstein oder einem Stück farbigen Glases geschmückt sind. Wie nun auch die Knöpfe der Gürtel mit der größten Mannigfaltigkeit behandelt werden konnten, indem bald um einen grösseren Zylinder die Ornamente gefügt, bald der ganze Knopf aus mehreren Lagen nach oben zu sich verjüngender Plättchen besteht, so wurden auch die Bockelnadeln in stetig sich ablösenden Variationen ergänzt. Bald wand sich um den Hauptkörper ein mehr oder weniger stilisiertes Laubwerk, dessen Oberfläche mit Email überzogen wurde, bald wurde der Knopf aus durcheinander sich verschlingenden Bogensegmenten erzeugt, die in verschiedenfarbigem Email gehalten waren. Durch all das wurde jenem Zweck der Nadel überhaupt entsprochen, daß sie in ihrer farbigen Fröhlichkeit zu dem ernsten Weiß des Kopftuches oder des Schleiers in den Gegensatz tritt, der schließlich ein harmonisches Gesamtbild hervorruft. In eine genaue Beschreibung einzelner Bockelnadeln können wir uns nicht einlassen, doch wollen wir darauf hinweisen, daß sich eine schöne Sammlung dieses altsächsischen Schmuckes, der auf vielen Dörfern auch heute noch getragen wird, im siebenbürgischen Karpathenvereinsmuseum und in der Sammlung Sigerus zu Hermannstadt befindet. —

Der Verlauf der Darstellung der Erzeugnisse der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedekunst, hat zum Teil schon in die Renaissance hinübergeleitet, ja selbst das Barock berühren müssen, um die Uebersicht über den sächsischen Frauenschmuck nicht zu zerreißen. Der fallen gelassene Faden muß nun wieder aufgegriffen werden.

Die Gotik hatte sich in einem streng abgeschlossenen Formenkreis bewegt. Ihre dekorativen Elemente waren durch die Traditionen von Jahrhunderten versteinert, für all die Dinge, deren Verfertigung der gewandten Hand des Goldschmiedes oblag, gab es feststehende Typen. Wie kaum eine andere Stilart war die Gotik in sich geschlossen und gefestigt und jeder Versuch einer Weiterbildung über ihren Höhepunkt hinaus mußte zu ihrer Auflösung führen. Und in der Tat wurde das Gebäude der Gotik, als um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Renaissance in Siebenbürgen Eingang fand, in seinen Grundfesten derart erschüttert, daß es zusammenbrach. Zwar fristeten einige Ueberreste in den Werkstätten noch ein Verlegenheitsdasein, aber der Individualismus der Renaissance verdrängte auch sie. Dem Zauber einer unerschöpflichen Formenfülle der neuen Richtung gab sich nun auch die Goldschmiedekunst mit einer Unbedenklichkeit und Freudigkeit hin, die am besten darzulegen weiß, wie hier der Geist der neuen Kunstweise einem längst gehegten, aber jetzt erst zum Bewußtsein seiner selbst gelangten Bedürfnis entsprach.

War die Gotik im Stande gewesen, der Phantasie nur innerhalb ihrer nach strengen Grundsätzen ausgemessenen Grenzen freien Flug zu erlauben, so warf die Renaissance die Grenzpfähle um und öffnete einer größeren Freiheit die Tore. An den Platz der konservativen, mit schärfster Logik aufgebauten Idee der dekorativen und architektonischen Motive trat eine schärfere Betonung der Natur und schuf auf dieser Basis ein völlig anders geartetes Ornament, das mit einer außerordentlichen Lust erfaßt, verarbeitet und weitergebildet wurde, bis es schließlich in der Sinnlosigkeit des barocken Schnörkelwesens zu Grunde ging. Die neue Freiheit der Renaissance nahm alle Herzen gefangen und nun erlebt man in den Werkstätten der Goldschmiede das anziehende Schauspiel, wie mit einem wahren Feuereifer an die Lösung neuer Aufgaben herangetreten wurde.

Die Erweiterung des Arbeitskreises zeigt sich nun bei den Goldschmieden darin, daß sie eine größere Menge von Gegenständen als bisher erzeugten.[1] Allerdings waren einige Artikel,

---

[1] Für die Arbeiten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts war die Wiener Ausstellung von Goldarbeiten sehr instruktiv. Hier befanden

die in der Gotik einen ständigen Bestandteil in den Bestellungen ausmachten, mit der Reformation geschwunden, Kreuze und Monstranzen kamen nicht mehr in Auftrag, aber dafür boten nicht nur die Abendmahlskannen, die mit der Einführung des Laienkelches notwendig wurden, sondern auch die profanen Gefäße, die Trinkgefäße und Tafelprunkstücke reichsten Ersatz. Dazu kam noch als fördernd die gesteigerte Vorliebe für reichen Schmuck der Tracht hinzu, die auch bei den Männern gerne den Ernst des dunklen Tuches mit dem Glanz silberner oder vergoldeter Spangen und Knöpfe verband.

So sehr man Ursache hat, sich über das formen- und gestaltungsreiche Leben zu freuen, das in den Goldschmiedewerkstätten von dem Ende des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts angefangen das ganze 17. Jahrhundert hindurch anhielt, so ist diese Freude nicht ungeteilt. Wenn man der Gotik den Vorwurf machen kann, daß sie allzustreng in der Bewahrung des Hergebrachten wurzelte, so hat sie dennoch, vielleicht gerade infolge ihres konservativen Charakters der Verrohung der Formen, besonders der Silhouette der Gefäße auf das allerentschiedenste gewehrt. Hierin zeigte es sich nun, daß die Renaissance ihrer stolzen Vorgängerin gegenüber im Nachteil war. Die Freiheit beherrschte nunmehr neben dem Ornament auch den konstruktiven Aufbau der einzelnen Dinge, die die Kunst der Goldschmiede erzeugte, nicht immer, ja sehr oft zum Nachteil einer einwandfreien künstlerischen Auffassung, die sich insbesondere in dem richtigen Verhältnis der einzelnen Teile und Ausmaße eines Kunstgegenstandes zu äußern hat.

Historisch wichtig ist nun für die Renaissance der Goldschmiedearbeiten, daß sie bis zum Ende des 17., ja man kann sagen bis in das 18. Jahrhundert hinein andauert, so daß vielfach Gegenstände, die dem Barock zugeschrieben werden müssen, älter sind als andere, die eine reine Renaissance darstellen. Damit hängt es nun auch zusammen, daß sich im Ornamente jüngerer Arbeiten vielfach Vermischungen beider Stilgattungen ergeben.

Das Gefäß, das die Renaissance in Siebenbürgen besonders

---

sich 28 siebenbürgische Werke. Vergl. Emil Sigerus: Goldschmiedeausstellung in Wien. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXX, S. 56 ff.

gepflegt hat, ist der gedeckelte Krug, der hauptsächlich als Abendmahlskanne Verwendung fand.[1] Die Beschreibung, die Falke von den deutschen Renaissance-Deckelkrügen bringt, paßt vollkommen auf die siebenbürgisch-sächsischen Erzeugnisse dieser Gefäßgattung. „Eine plumpere, im Grunde unedle Form repräsentiert der Deckelkrug, der Bierkrug in Silber, ein abgestumpfter Kegel, den die Verzierung erst zu einem Kunstwerk machen muß, da sein Profil keinen Reiz bietet. Auch er wird mit figürlichem und ornamentalem Schmuck in getriebener Arbeit umgeben, und was ihn oftmals auszeichnet, ist ein schön geschwungener Henkel in Gestalt einer Sirene, einer Schlange, wohl auch eines Satyrs. So einfach die Form ist, so haben doch die Goldschmiede des sechzehnten Jahrhunderts auch hieraus ein Kunstwerk zu machen gewußt."[2]

Die meisten der siebenbürgisch-sächsischen Renaissancedeckelkrüge stammen nun, zum Teil durch eingravierte Jahreszahlen datiert, aus dem 17. Jahrhundert. Sie sind, was die Technik ihrer Verzierungen anbelangt, in der Regel mit einer getriebenen oder gepunzten Ornamentik versehen, die sich über Sockel, Leib und Deckel hinzieht. Was an ihnen besonders anziehend wirkt, ist neben einer Technik, die mit dem großen Vorzug einer durch unausgesetzte Uebung erworbenen Gewandtheit ausgestattet ist, eine höchst überraschende Sicherheit der Zeichnung und eine reiche Phantasie. Aber gerade diese Merkmale darf man nicht zu hoch einschätzen, denn so sehr man sich an den unerschöpflichen Einfällen und der reizenden Linienführung auch ergötzen mag, die Ornamentik ist weder originell, noch spezifisch sächsisches Eigentum. Denn was der siebenbürgische Goldschmied im Dämmerlicht seines „Gewölbes" dem schweigsamen Metall anvertraute, war mit verschwindenden Ausnahmen nicht die Frucht seiner Phantasie, sondern war auf der alten Geistesstraße von Deutschland und Oesterreich, oft durch Vermittelung der deutschen Werkstätten des Ungarlandes in die Städte Siebenbürgens gelangt. Aus diesem Grunde kann es nicht überraschen, daß eine Kanne in dem Regensburger Silberfund in Form und Ornamentik vielen sieben-

[1] s. Tafal XVI, 1, 2, 3.
[2] Jakob v. Falke: a. a. O., S. 130.

bürgisch-sächsischen Arbeiten sehr ähnlich ist.[1] Die einwandernden und wieder aus der Fremde in die Heimat zurückkehrenden Gesellen brachten Zeichnungen, Vorlagen und Musterbücher mit, die sie hier einfach kopierten oder umarbeiteten. Virgil Solis, Jost Amman, Georg Wechter, die bekannten Nürnberger Zeichner und Ornamentisten, sind in Siebenbürgen wohlbekannt gewesen, und es wäre eine dankenswerte Arbeit, die Quellen vergleichend zu untersuchen, aus denen die Ornamentik der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedekunst geschöpft hat.

Von den gedeckelten Silberkannen, die hier in Betracht kommen, zählen wir zunächst drei auf, die in direktem Abhängigkeitsverhältnis zu einander stehen. Sie sind Eigentum der evangelischen Kirchengemeinden in Hermannstadt, Birthälm und Mediasch. Die Ornamente des Krugmantels sind offenbar auf eine Vorlage zurückzuführen und tragen alle typischen Merkmale der deutschen Renaissance. Während die Hermannstädter[2] Kanne mit der Jahreszahl 1598 und dem Meisterzeichen des Thomas Stin und die Birthälmer Kanne, die auf dem Deckel einen Löwen als Träger eines Schildes mit den Buchstaben PHB hat,[3] sehr sauber und fein ausgeführt sind, darf man die Mediascher Kanne mit dem kleinen Männchen auf dem Deckel nur als eine ungeschickte Kopie betrachten. An dieser Kanne tritt der Einfluß jener Verbindung des Rollwerkes mit der Maureske zu Tage, die in dem Nürnberger Georg Wechter, (tätig zwischen 1570 und 1630) ihren Begründer hatte. Er behandelte das Rollwerk als Flächenornament und gab ihm den Charakter des Gitters und des Bandes.[4] Hieher zu zählen wäre dann noch die Hetzeldorfer Abendmahlskanne[5] mit der Inschrift: „In honorem Dei et Ecclesiae Hetzelensis usum muneris loco 1664. Johannes Schmidt senior hunc cantharvm offert et dedicat“ und mit den zwischen reinem Renaissancewerk liegenden

---

[1] Vergl. die Abbildung bei Bergner: Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer etc. S. 442.

[2] s. Tafel XVI, 3.

[3] s. Kirchliche Kunstdenkmäler etc. Serie II, Tafel 2 Text; dazu S. 4f.

[4] Vergl. «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes» S. 561.

[5] s. Tafel XVI, 2.

Medaillons, in denen man drei Frauenfiguren als Symbole des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung erblickt. War diese Kanne für den kirchlichen Gebrauch bestimmt worden, so besitzt der Mediascher Kirchenschatz eine Kanne, die offenbar für weltliche Zwecke angefertigt worden war, wie die getriebenen mythologischen Gestalten dartun. Ebenfalls im Besitz der Mediascher ev. Kirchengemeinde befindet sich eine Deckelkanne mit den allegorischen Darstellungen der Patientia, Spes und der Charitas. Auf dem Boden des Gefäßes befindet sich der Stempel des Meisters S. G. Bei allen diesen Kannen ist in den Henkel ein Sirenenkörperchen in elegantester Weise hineingearbeitet worden, das wir auch an einer anderen Kanne des Hermannstädter Kirchenschatzes bemerken können.

Völlig abweichend von der Verzierungsart der bisher besprochenen Kannen ist ein weiteres Stück in demselben Schatz.[1] Hier sind nämlich große Flächen des Mantels freigeblieben, die dadurch entstanden, daß am oberen und an dem unteren Rande des Mantels verschiedene Ornamente in getriebener Arbeit angebracht und die beiden Reihen sodann durch senkrechte Blättergewinde verbunden wurden. Das Stück trägt das Meisterzeichen E. T. und kam als Geschenk der A. M. Keszlein geb. Gotzmeister in den Besitz der Kirchengemeinde.

Die nüchterne Silhouette dieser Deckelkrüge konnte nun dadurch anziehender gemacht werden, daß der Mantel leicht geschweift wurde, wodurch der Boden einen größerem Umfang als die Mündung erhielt. Zwei solcher Kannen befinden sich im Hermannstädter und Mediascher Kirchenschatz und beide haben nach dem Ornament, der gleichen Silhouette und den gleichen Henkeln zu schließen nicht nur den Meister, sondern auch das miteinander gemeinsam, daß sie erst dadurch für den kirchlichen Gebrauch adaptiert wurden, daß auf dem Deckel des Mediascher Stückes ein Kruzifixus und auf dem der Hermannstädter Kanne ein Lamm angebracht wurde. Auf ihre frühere weltliche Bestimmung deuten nämlich an der Mediascher Kanne die getriebenen Bilder von drei Soldaten,

[1] s. Tafel XVI. 1.

einem Tambour, einem Flötenbläser und einem Musketier im Kostüm des 17. Jahrhunderts und auf der Hermannstädter Kanne drei recht wenig bekleidete Frauenfiguren hin, die irgendwelche allegorische Beziehungen enthalten.

Wie sich in das Ornament der Renaissance barockes Wesen einzudrängen versteht, sieht man sehr deutlich an einer Kanne des Mediascher Kirchenschatzes. Hier sind in der Zeichnung der getriebenen Verzierung langgezogene Schnörkel und Bogen eingefügt, die man nur als barock bezeichnen kann. Noch deutlicher tritt das an einer Kanne vom Jahre 1636 im Leschkircher Kirchenbesitz zu Tage, denn hier sind die Motive der Renaissance zu einer bloßen Beigabe herabgesunken

Die Dekoration dieser Periode konnte nun neben den aus Blumen, Fratzen, Früchten und anderen Motiven zusammengesetzten Ornamenten auch in der Anwendung jenes Vorwurfs der Renaissance bestehen, der in so gewinnender Weise in der Kunst dieses Stils zu bemerken ist. Dieser Vorwurf war der Putto. Freilich besitzen wir nur eine Kanne, auf der von diesem Vorwurf Gebrauch gemacht wurde, sie befindet sich im Brukenthalschen Museum als Deposit der Hermannstädter Kirchengemeinde. Auf der Mantelfläche des Humpens, dessen Bestimmung eine weltliche war, ist ein Konzert musizierender Engel in stark erhabener Treibarbeit dargestellt. Wahrscheinlich ist dieses freilich etwas rohe Relief nach einer Zeichnung angefertigt worden, deren Meister aufzufinden vorläufig noch Aufgabe weiteren Suchens bleiben muß.

Hin und wieder verzichtete man auch auf die getriebene Arbeit und begnügte sich mit glatten Kannen, wie es eine Arbeit im Besitz der ev. Gemeinde in Meschen zeigt, oder man überzog die ganze Oberfläche mit rauhen Punkten, wie das an einer Kanne der Groß-Schenker Abendmahlsgerätschaften zu sehen ist. Diese Kanne hat im Deckel die Inschrift: IN HONO-(REM) ECCLE(SIAE) OPP(IDI) NAGI SCH(EN)K(ENSIS) OBLATVM A CD. Außer dem Monogramm: J. G. trägt die Kanne den Goldschmiedestempel M.P.

In feiner Weise aber wußte man der in der glatten Behandlung liegenden Nüchternheit zu begegnen, indem man die Orna-

mente eingravierte und die dadurch entstehenden Felder vergoldete, alles andere aber im Glanze des Silbers beließ. So entstanden Arbeiten mit dem Reiz der doppelten Farbe. Die Kirchengemeinden in Hetzeldorf und in Birthälm besitzen je ein Stück dieser Gattung.

Natürlich konnte man nicht nur Ornamente, sondern ganze Szenen eingravieren, aber in Siebenbürgen ist diese Art der Verzierung nicht geübt worden. Die einzige Deckelkanne dieser Gattung, die sich im Besitz der Schäßburger Kirchengemeinde befindet, ist ohne Frage nicht im Lande selbst erzeugt worden. Die Darstellung hat ein ländliches Fest zum Vorwurf. Um eine Tafel sitzt eine fröhliche, vornehme Gesellschaft, während Liebespaare sich im Grünen ergehen. Das Kostüm ist das des 16. Jahrhunderts und weist auf Holland hin. Welche Schicksale diese Kanne nach Siebenbürgen verschlagen haben, bis sie in der Kirchenlade einer ev. Gemeinde Ruhe fand, um in ihrer Verwendung als heiliges Gerät von ihren einstigen sehr weltlichen Erinnerungen zu träumen, wer kann es sagen?!

Eine Münzenkanne, die man als Gegenstück der bekannten Münzpokale ansehen kann, befindet sich im Hermannstädter Kirchenschatz.[1] Sie ist achtseitig, von unten nach oben in sanfter Schweifung sich verjüngend mit ornamentiertem Henkel und ist mit 48 sehr schön erhaltenen römischen und mazedonischen Silbermünzen geschmückt, die in regelmäßiger Verteilung in die Seitenflächen eingelötet sind. Die Kanne wurde der Kirche von dem damaligen Bürgermeister Johann Haupt verehrt, was aus einer am oberen Kannenrande angebrachten Aufschrift hervorgeht: „Neu-Jahrs-Opfer. Johani (!) Haupt Cons(ul). Civ(ium). Cib(iniensium). 1682."

Deckelkannen mit Ausgußschnippe sind ebenfalls angefertigt worden. So besitzt die ev. Kirchengemeinde in Schäßburg ein durch seine schönen Verhältnisse und die feine Silhouette gleich hervorragendes Stück, dessen Schmuck nicht nur in den getriebenen Ornamenten, sondern auch in vier aufgelöteten Denkmünzen des kaiserlichen Generals

[1] s. die Abbildung in den Kirchlichen Kunstdenkmälern etc. Serie I, Tafel 8. Text dazu S. 13f.

Basta besteht. Auf diesen Münzen ist zu lesen: „Georg . Basta . Dns . in . Sult . equ . am“. Der in den Boden eingefügte Taler hat die Umschrift: Ioann . Ant . D . G . Dux Crumlov(iae) sa(cri) Rom. imp. princeps ab Echenberg 1645.“ Den Deckel krönt ein ruhender Hirsch. Einfacher und plumper in der Form ist eine Kanne mit Ausguß unter den Groß-Schenker Abendmahlsgefäßen. Die äußerst zart gezeichneten Ornamente am oberen und unteren Rande des Kannenleibes sind eingraviert. Den Deckel krönt ein Lamm und auf der Stirnseite ist von den Evangelistensymbolen umgeben der Gekreuzigte angebracht. Auf dem Kannendeckel befindet sich folgende Inschrift: „BENEDICTIONIS QVI BENEDICIMVS NONE COMMVNICATIO SANGVINIS CHRISTI EST 1. Kor. 10.“ Auf dem Deckel lesen wir: „ECCE AGNVS DEI QVI TOLAT PECCATA MVNDI.“ Um Kreuz und Symbolfiguren schlingen sich die Worte: „BIBITE EX HOC OMNES HIC EST ENIM SANGVIS MEVS—SANGVIS IESV CHRISTI FILV(I) DEI EMVNDA NOS AB OMNI PECCATO. 1. Joh. 3.“ Das Goldschmiedezeichen ist auf dem Boden zu finden und zeigt in kleinem Schilde die Buchstaben: DNC.

Die Renaissance war, wie wir schon oben bemerkt haben, auch auf dem Gebiete der äußeren Form schöpferisch vorgegangen und so begegnen uns auch in Siebenbürgen in dieser Zeit eine Reihe von Gefäßen, die Kinder eines neuen Geschmacks waren. Wenn sie auch nicht so prächtig sind, wie der bekannte Kurfürstenpokal im Berliner Kunstgewerbemuseum,[1] so gehören sie doch zu derselben Richtung. Der Pokal im Brukenthalschen Museum[2] aus Kronstadt stammend mit dem aus drei Bügeln bestehenden Knauf ist als kennzeichnender Ausdruck dieser Richtung bemerkenswert, wenn er auch nicht so schöne Verzierungen besitzt, wie der Buß der Abendmahlskelch,[3] der in den getriebenen Masken und Widderköpfen einen prächtigen Schmuck zu eigen hat. Derselben Gruppe gehört auch der Kelch von Zied[4] mit dem Meister-

[1] s. die Abbildung bei J. v. Falke, a. a. O., S. 127.
[2] s. Tafel XV, 2.
[3] s. die Abbildung auf Tafel 19 der Serie I der Kirchlichen Kunstdenkmäler etc. Text dazu S. 27ff.
[4] Ebenda Serie I, Tafel 18. Text dazu S. 27ff.

zeichen C.W. an, der eine edlere Silhouette zeigt, als die beiden soeben genannten Kelche. Hierher gehört auch der prachtvolle Haschagener Kelch mit dem Siegel S. Z.,[1] dessen Knauf eine sich ringelnde Schlange bildet. Der Seidner Kelch ist durch drei mythologische Reliefs an der Kelchschale ausgezeichnet. Die Entstehungszeit dieser Arbeiten gehört der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Im 17. Jahrhundert begegnet dann jener aus Arabesken bestehende Nodus am Gefäßfuß sehr häufig an Kultusgeräten und besonders an Trink- und Prunkgefäßen. Es wiederholt sich hier eine Erscheinung der gleichzeitigen Goldschmiedekunst Deutschlands.[2] So besitzt das Baron Brukenthalsche Museum einen Becher,[3] der nach Art der Stengelgläser geformt ist. Die Inschrift lautet: „MICH PAVLVS BRELFFT VEREHR(T)E DER HANSRVCKER NACHBAHRSCHAFT VOR DIE HAVSSELIGKEIT ANNO 1678". Ein zweiter Becher,[4] dessen Trinkschale aus einem schlanken Zylinder besteht, war ursprünglich Eigentum der Hermannstädter Quergässernachbarschaft. Die Inschrift lautet: „IN DIE EHRLIGE NACHBARSCHAFT GROSS TWER GASS 1654". Die Ornamentik ist an jenem graviert und an diesem getrieben. Ein Goldschmiedezeichen findet sich auf ihnen nicht vor.

Kunstgeschichtlich ist es nun sehr lehrreich, daß die Art, vielleicht darf man auch sagen, die Schule des Wenzel Jamnitzer bis nach Siebenbürgen gedrungen ist.[5] Das Brukenthalsche Museum bewahrt nämlich als Deposit des Hermannstädter ev. Kapitels einen großen Zierpokal,[6] dessen Deckel ähnlich dem berühmten Merkelschen Tafelaufsatz[7] in einen

[1] Ebenda Serie II, Tafel 5. Text dazu S. 8.

[2] s. die Abbildung des «Hessischen Willkomms», der eine Arbeit des Elias Lencker aus dem Jahr 1571 ist, in der «Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes».

[3] s. Tafel XV, 1.

[4] s. Tafel XIV, 3.

[5] Die zahlreichen Entwürfe Wenzel Jamnitzers zu Prachtgefäßen hat R. Bergau (Berlin 1879) herausgegeben. Zwei Brüder, Bartl und Albrecht, waren ebenfalls Goldschmiede. Christoph Jamnitzer, ebenfalls Goldschmied, war ein Sohn Jamnitzers. Er gab ein «Groteskenbuch» heraus.

[6] s. Kirchliche Kunstdenkmäler etc. Serie II, Tafel 6, Text dazu S. 8 f.

[7] s. die Abbildung bei J. v. Falke, a. a. O., zwischen S. 130 und 131.

großen Blumenstrauß ausläuft. Die reizenden Widderköpfchen an dem Fuß scheinen darauf hinzudeuten, daß das mit getriebenen Ornamenten reichgeschmückte Werk von demselben Goldschmied herrührt, dem der Bußder Kelch zu verdanken ist. Auf der Innenseite des Deckels liest man: „Ruff Gott in allen nöthen an. Er wird gewißlich bey dir stahn." Innerhalb der Buchstaben H J steht: „Las kein vnfall verdriessen dir wan das Glück wohnet nicht bey dir. Anfang vnd Ende sein nicht gleich wie denn solches offt findet sich". 1635 ist die Jahreszahl. Ein Goldschmiedezeichen findet sich nicht vor.

Trotzdem das 17. Jahrhundert für die kulturelle Entwickelung Siebenbürgens außerordentlich wenig günstige Bedingungen bot, so herrschte dennoch, gerade in kunstgewerblicher Hinsicht das regste Leben. Bei den Erzeugnissen dieser Zeit kann man aber nicht übersehen, daß die Quantität der Qualität nicht immer die Wage hält. Die Goldschmiedemeister hatten allmählich das Gefühl für gesunde Proportionen, für die Reinheit des Ornamentes und die stilistische Geschlossenheit ihrer Werke verloren. So kam es, daß an sehr vielen Arbeiten dieser Zeit eine Verschiedenheit zu Tage tritt, die deutlich beweist, daß sie einen Teil alter Ueberlieferungen bewahrt haben, ohne sich den neuen ornamentalen Gedanken verschließen zu wollen. Das zeigt sich ganz besonders in einer stattlichen Reihe von Abendmahlskelchen, die im ganzen genommen den Typus des gotischen Abendmahlskelches beibehalten, aber neben Motiven selbst der Gotik, solche der Renaissance und solche des Barock gerne verwenden. Hierher sind zu zählen drei Kelche im Schatz der Hermannstädter ev. Kirchengemeinde, je zwei Kelche in Leschkirch, Agnetheln und Deutschkreuz, je einer in Girelsau, Jakobsdorf, Schweischer, Reußen und andere mehr. Der Kelch in Waldhütten mit dem Siegel „I L" hat auf der Schale die Umschrift: „IN SACRVM ECCLESIAE WALDHIDIENSIS VSVM PROCVRABATVR A. C. 1695" und auf dem Fuß: „SB. PAROCHO".

Einer der interessantesten Kelche des gemischten Stils ist der große Prunkkelch der Hermannstädter Kirchengemeinde mit dem emaillierten Blumenwerk an allen seinen Teilen. In technischer Hinsicht und was die

reiche Verwendung des Emails anbelangt, gleicht ihm ein Kelch im Besitz des Grafen Bethlen in Kreisch, eine Klausenburger Arbeit aus dem Jahre 1755. —

Bevor wir nun zu der Betrachtung der Goldschmiedearbeiten des reinen oder nur wenig von anderen Stilarten berührten Barock übergehen, wenden wir uns einem Meister zu, in dem nicht nur das Gewerbe der Goldschmiede, sondern die siebenbürgische Kunst des 17. Jahrhunderts überhaupt ihren hervorragendsten Vertreter gefunden hat. Dieser Meister war Sebastian Hann.[1] Er stammte aus Leutschau in der Zips, wo er 1644 geboren wurde. Auf seiner Wanderschaft gelangte er nach Hermannstadt und wurde am 30. Juni 1675 mit einer Witwe Maria aufgeboten. Am 27. Juli desselben Jahres fand seine Aufnahme in die Goldschmiedezunft statt und gleichzeitig wurde er verhalten, vier Gulden Bußgeld zu zahlen, weil er vor der Anfertigung seines Meisterstückes geheiratet hatte. Nach und nach gelangte er zu einer führenden Stellung in der Zunft, wiederholt erhielt er Aufträge für sie und am 17. November 1689 verliehen sie ihm das Amt eines jüngeren Zunftmeisters, das ihm auch in den drei folgenden Jahren übertragen wurde. Am 28. Januar 1694 ehrten sie seine Tüchtigkeit, indem sie ihn zum ältern Zunftmeister wählten und fünf Jahre hintereinander in dieselbe Stelle beriefen. Die Hermannstädter Goldschmiedezunft zählte damals mehr denn dreißig Meister, und schon als Führer einer so angesehenen Körperschaft war ihm Gelegenheit genug geboten, auch für die Allgemeinheit zu wirken. Daß er aber nicht nur als Meister, sondern auch als Mensch in hohem Ansehen stand, bezeugt seine Wahl zum Orator oder Vorsitzenden der Hermannstädter Stadtvertretung im Jahre 1700. Vom Jahre 1704 bis zum Jahre 1712 wurde er immer wiedergewählt. Am 28. Februar 1713 starb er. Außer den angeführten Daten ist noch bekannt, daß er seine erste Frau schon nach dreijähriger Ehe verlor. Am 27. Januar 1678 wird er abermals mit einer Jungfrau Katharina auf-

[1] Vergl. Ludwig Reissenbergers Geleitwort zu den «Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann», Beilageheft zu den «Kirchlichen Kunstdenkmälern aus Siebenbürgen.» Hermannstadt 1884. — Emil Sigerus: Sebastian Hann. Kalender des Siebenbürger Volksfreundes. 1906. S. 53ff.

geboten, nach deren frühem Tode er sich am 19. April 1682 mit einer Jungfrau Margareta ausrufen ließ. Seine dritte Frau gebar ihm am 25. Januar 1688 einen Sohn, der den Namen des Vaters erhielt und auch dessen Handwerk erlernte, ohne es aber zu hervorragenden Leistungen zu bringen. Das Goldschmiedezeichen beider war ein einfaches Oval mit den Buchstaben S H darin.

Nach der Zusammenstellung Reissenbergers sind uns 24 Arbeiten Sebastian Hanns erhalten geblieben, 8 Kannen, 7 Schalen, 3 Becher, 2 Leuchter, 1 Taufbecken, 1 Kelch, 1 Buchdeckel und ein einfaches Blatt mit getriebener Arbeit darauf.[1] Nach Sigerus sind 25 signierte Werke bekannt geworden. Wir geben das gütig zur Verfügung gestellte Verzeichnis hier wieder:

Von den bisher bekannten Werken Sebastian Hanns befinden sich in Budapest die folgenden Arbeiten:

1. Deckelkanne, getrieben mit antiken Szenen. 1697; Nationalmuseum.[2]
2. Bucheinband, getrieben mit bibl. Szenen. Sammlung Georg Rath.
3. Schale mit Edelsteinen besetzt. Besitzerin Frau Josefine Szabó.
4. Schale mit Edelsteinen besetzt. Besitzer Graf Georg Bánffy.[3]
5. Schale getrieben. Besitzer Graf Georg Bánffy.
6. Platte mit bibl. Szenen, getrieben. Besitzer Graf Franz Zichy.

In Déva:

7. Deckelkanne, getrieben. 1684. Besitzerin Witwe nach Kol. v. Barcsay.
8. Deckelkanne, getrieben mit bibl. Szenen. Im Besitz der reform. Kirche.

In Doboka:

9. Deckelkanne mit bibl. Szenen, getrieben. Besitzer Herr Ludwig Nagy.

---

[1] Auf der Budapester Ausstellung von Goldschmiedearbeiten (1884) waren 15 Arbeiten Sebastian Hanns ausgestellt und sind im Katalog beschrieben worden.

[2] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie I, Tafel 5, 6, 7. Text dazu s. 39 ff.

[3] s. die Abbildung im Jahresbericht des Sebastian Hannvereins. Hermannstadt 1908.

In Frankfurt a. M.:

10. Deckelkanne, getrieben mit bibl. Szenen 1699. Sammlung Rothschild.
11. Flasche, Sammlung Rothschild.

In Heltau:

12. Ciborium, getrieben mit bibl. Szenen. Im Besitz der ev. Kirche.

In Hermannstadt:

13. Deckelkanne, getrieben mit bibl. Szenen. 1682.[1]
14. 15. 2 Altarleuchter. 1661.[2]
16. Ciborium.[3]
17. Taufbecken 1685. 13—17 aus dem Besitz der ev. Kirche im Brukenthalschen Museum deponiert.
18. Kleine Schale, getriebene antike Szene. 1706.[4] Ebenda.
19. Deckelkanne mit antiken Szenen getrieben. 1697. Ehemals im Besitz des Herrn Ernst Lüdecke (soll nach Hamburg verkauft worden sein).

In Kaiserslautern:

20. Schale, getrieben. Pfälzisches Gewerbe-Museum.[5]

In Klagenfurt:

21. Schale getrieben.
22. Pokal mit Deckel, graviert. Beide Stücke im Besitz der Baronin Wilh. Mylius, geb. Bar. Brukenthal.

In Wien:

23. Deckelkanne getrieben mit antiken Szenen 1689.
24. Pokal mit Deckel, graviert.[6]
25. Schale, getrieben. Sämtliche im Besitz des Freiherrn Ludwig Rosenfeld.[7]

---

[1] s. die Abbildung bei Reissenberger: Die ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt, S. 24.
[2] s. Tafel XIV, 1.
[3] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie I, Tafel 15 u. 16. Text dazu S. 25f.
[4] s. Ebenda Tafel 8. Text dazu S. 41.
[5] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie I, Tafel 1 u. 2. Text dazu S. 37 f.
[6] Ebenda Serie I. Tafel 3. Text dazu S. 38.
[7] Ebenda Tafel 4. Text dazu S. 2.

Bei allen Vorzügen, die unserem Meister zugesprochen werden können, zeigt sich bei einer genaueren Betrachtung seiner Werke, daß das, was ihn bei seinen Zeitgenossen und bei der Nachwelt berühmt gemacht hat, nicht so sehr eine glänzende künstlerische Begabung, sondern seine Technik gewesen ist. Gerade die hervorragendsten seiner Schöpfungen sind nicht sein geistiges Eigentum, sondern nur Kopien nach Kupferstichen des Matthäus Merian,[1] mit denen er die Bibel, „Gottfrieds Chronik", des „Theatrum Europaeum" u. a. illustriert hatte. Für einen reinen Stil besaß Sebastian Hann, wie so viele seiner Zeitgenossen, kein Verständnis, denn in seiner Ornamentik vermischen sich ohne weiteres Renaissance und Barock. Worin er aber wirklich groß war und von keinem siebenbürgischen Meister übertroffen wurde, war seine hochausgebildete Technik und seine manuelle Fertigkeit. Hierin allein war er Künstler. Den Schmuck edler Steine verschmähte er meistens und beschränkte sich hauptsächlich auf die getriebene Arbeit, die er in seltenster Weise auszuüben verstand.

Von den Arbeiten, die wir der gewandten Hand des Sebastian Hann zu verdanken haben, erwähnen wir zunächst eine Kanne im Hermannstädter Kirchenschatz, die für die Technik und Ornamentik unseres Meisters als typisch bezeichnet werden kann. Es ist die Kanne mit der Darstellung des Urteils Salomos und des Besuches der Königin von Saba.[2] In dem schön geschwungenen Henkel, der freilich für den mächtigen Humpen etwas zu zart gehalten wurde, ist eine Sirene einkomponiert, den unteren Rand bildet ein getriebenes Blumengewinde, das sich auf dem Deckel wiederholt. Diesen Deckel krönt ein Löwe, als Beziehung auf das Wappen des Sachsengrafen Matthias Semriger, dessen Witwe das Gefäß 1682 der Pfarrkirche in Hermannstadt vermachte. Die Inschrift auf dieser Kanne lautet: „Die Viel: Ehr: und Tug: Fr: Catharina Schermerin, des Weiland Nahm. V. W. W. H. Matthiae Semrigers: Viel Verdienten: H: Königs Richters in Hermannstadt Hinterbli. Frau: Wittib. opffert dieses Werk, der Ehre: Gottes, A° 1682 den 29. Marte."

---

[1] Vergl. H. Eckhardt: Matthäus Merian. Basel 1887.

[2] Vergl. die Abbildung bei Reissenberger: Die ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt etc. S. 54 und «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie I, Tafel 6 u. 7. Text dazu S. 12 f.

Der Komposition dieser Arbeit enge verwandt ist eine Kanne im Besitze des Freiherrn Ludwig von Rosenfeld[1] mit der ebenfalls getriebenen Darstellung des Triumphzuges eines Königs. Die Kanne ist vor dem Jahre 1680 angefertigt worden. Den Deckel krönt ein stürmender Reiter in antikem Gewand. Einige Jahre später (1684) wiederholte Hann dieselbe Kanne in etwas kleinerer Ausführung; sie befand sich im Jahre 1887 im Besitz der Familie von Barcsay.

Diesen Kannen gleicht eine weitere im Besitze des Nationalmuseums in Budapest.[2] Als Darstellung ist hier der Opfertod des Curtius, das Urteil des Tyrannen von Agrigent Phalaris und der Tod des Crösus auf dem Scheiterhaufen verwendet worden. Nicht ohne unfreiwilligen Humor lesen sich die barocken Knittelverse, die diesen Darstellungen beigegeben worden sind:

„Der Curtius zu Rom will ein Exempel geben
Und stürzt sich in die Grufft, dass seine Nechsten leben."

Unter den Martern des Atheners Perillus, der als Marterwerkzeug für den Tyrannen von Agrigent einen ehernen Stier angefertigt hatte und als erster in dem Stier gebraten wurde, liest man:

„Die erdachte Marter Prob mus Perillus erst bestehen
Welches Urteil Phalaris recht und weislich lest ergehen."

Auf das dritte Relief endlich bezieht sich der Spruch:

„Des Solons weiser Spruch hat Croeso recht bedeutet
Des Glückes Unbestand und Cyri Sinn gebeuget."

Außer einigen anderen Inschriften ist auf der Kanne noch ein Vers angebracht, der also lautet:

„Heermannstad ist durch der Kunst dieses Meisters Augsburg worden.
Lebe lang Sebastian Hann. In werther Menschen Orden.
V.(alentius) F.(rank) I.(udex) R.(egius) 1697."

---

[1] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Tafel 1 u. 2 des Beilageheftes. Text dazu S. 37 f.

[2] Ebenda Tafel 5. 6 u. 7. Text dazu S. 37 ff. Auch bei Sigerus: Sebastian Hann, a. a. O.

Man war sich also auch damals der Bedeutung Augsburgs als Goldschmiedestadt bewußt, und es bleibt der Phantasie unbenommen, es sich auszumalen, weshalb der Meister gerade Augsburg angeführt hat. Hat er vielleicht einige Gesellenjahre dort zugebracht?

Von den übrigen Arbeiten Hanns sei ferner ein hoher Pokal mit Ständer und Deckel, der in eine Blume ausläuft, erwähnt.[1] Das einfache Stück wurde, wie man aus dem Wappen an der Innenseite des Deckels schließen kann, für den Sachsengrafen Georg Armbruster angefertigt und befindet sich gegenwärtig im Besitz der Familie von Rosenfeld. In die Kuppa des Pokals sind zwei Landschaften mit Staffage eingraviert. Eine Wiederholung dieser Arbeit, jedoch mit anderen Gravierungen, befindet sich im Besitze der Freiherrin von Mylius in Klagenfurt. Ebenfalls Rosenfeldscher Besitz ist eine silberne Fruchtschale mit barocken Ornamenten, und einem Vogel mit Früchten auf dem Boden der Schale.[2] Zur Treibarbeit kehrte Sebastian Hann dann auch in seinem, soweit bekannt, jüngsten Werke zurück. Im Pfälzischen Museum befindet sich eine Arbeit Hanns mit der Darstellung eines Bacchus in getriebener Arbeit.[3] Im Jahre 1706 fertigte er eine Schale von 12 Zentimetern im Durchmesser „Der ehrlichen Weber Czech gehörig" an und trieb auf dem Boden derselben in hohem Relief die Szene, wie sich der gefangene Cimon an der Milch seiner Tochter labt, indessen der Gefängniswärter die beiden belauscht. Das schöne Stück wird im Baron vom Brukenthalschen Museum aufbewahrt.[4]

Außer diesen Arbeiten besitzt die Hermannstädter Kirchengemeinde von Hanns Hand ein Ciborium,[5] das auf einem Fuße ruht. Auf dem Boden der Schale ist das Abendmahl in getriebener Arbeit dargestellt. Eine große Taufschüssel aus dem Jahre 1685 befindet sich in gleichem Besitz. Auf dem

---

[1] s. Ebenda Tafel 3, Text dazu S. 38.
[2] s. Ebenda Tafel 4, Text dazu S. 39.
[3] s. Tafel XVIII, 2.
[4] s. «Kirchliche Kunstaltertümer etc.» Tafel 8. Text dazu S. 41.
[5] s Ebenda Tafel 15 u. 16, Text dazu S. 25f.

Boden der Schüssel ist die Taufe Christi, an dem Rande die vier Evangelisten mit ihren Symbolen in getriebener Arbeit angebracht. Die Inschrift auf diesem kostbaren Stück lautet: Gott zu Ehren der Kirchen zum Gebrauch dem N. F. W. H. Valent. Röhrich Wohlmert; H. Burgerm. der Königl. Hermannstadt zum Gedächtn. Lasset diese Taufschaal verfertigen die tugens. Fr. Margar. Arndin Reli anno 1685 die 14 Sept."

Die beiden großen Altarleuchter,[1] ebenfalls im Brukenthalschen Museum deponiert, sind in ihrer Silhouette reinstes Barock, während die Ornamentik noch deutliche Anlehnungen an die Renaissance zeigt. Die Inschrift hat auf beiden Leuchtern folgenden Wortlaut: „VALENTINUS FRANCK CELSISS(IMI) D(OMI)NI PRINCIP(IS) TRA(NSILVANI)AE CONS(ILIARIUS) INTIM(US) NATIONISQ(UE) SAXONICAE COMES CONFIRMAT(US) AC CIVITATIS CIBINIENS(IS) IVDEX REGI(US) MARGARETA GLOCHNERIN 1691."

Schon oben ist auf die Tatsache hingewiesen worden, daß Sebastian Hann die Darstellungen seiner Treibarbeit den Stichen des Matthäus Merian getreu nachgebildet habe. Faßt man das Bildungsideal jener Zeit ins Auge, das sich auch in Siebenbürgen mit Vorliebe an das klassische Altertum anlehnte, so wird man es begreiflich finden, daß ein Künstler, der von den Ideen seiner Zeit erfüllt war, sich ihrem Zug nicht verschließen wollte. Deshalb tritt an den Arbeiten Hanns gerade in den Reliefdarstellungen das Wohlgefallen an der Antike stark hervor.

Wenn nun auch in Sebastian Hann der Kunsthandwerker den Künstler bei weitem überwog, so muß man seinem Lebenswerk doch dadurch gerecht werden, daß man ihn als die letzte bedeutende Persönlichkeit der Goldschmiedekunst in Siebenbürgen einschätzt. Er hat, trotzdem seine Erfindungsgabe nicht zu groß gewesen ist, nach einer reichen Ausgestaltung seiner Arbeiten gestrebt und hat dadurch, daß er dabei den alten Weg des ornamentalen Dekors verlassen und zu szenischen Darstellungen nach Vorlagen gegriffen hat, sich als Mann von eigenem Geschmack erwiesen. Nichts beweist aber seine völlig isolierte Stellung innerhalb des Kunsthandwerkes seiner Zeit mehr, als die Tat-

[1] s. Tafel XIV, 1.

sache, daß er keine Schule begründen konnte. Seine Art blieb ohne Nachahmer und seine Auffassung ohne Einfluß. —

Unter den Meistern, die man als Zeitgenossen Sebastian Hanns ansprechen kann, nahm der Meister DGF die hervorragendste Stellung ein. Leider besitzen wir von seiner Hand nur ein Werk, den bekannten Abendmahlskelch der Gemeinde Scharosch bei Elisabethstadt,[1] der von Reissenberger irrtümlich als ein Renaissancekelch angesprochen worden ist. Die Gesamtform ist ebenso wie die Dekoration reines Barock. Was nun diesen Kelch zum Rang eines der besten Goldschmiedewerke in Siebenbürgen erhebt, ist die außerordentliche Schönheit des Maleremails. Auf weißem Grund sind eine größere Anzahl von Ovalen, Medaillons, Arabesken und Gewinden mit einem weißen Emailgrund überzogen, auf denen in den schönsten leuchtenden Farben entweder ornamentale oder figürliche Zeichnungen ausgeführt sind. Die Emailbilder stellen teils Jagdszenen, Kriegerköpfe oder, wie am Rande der Kuppa mit dem Hinweis auf die betreffende Schriftstelle alttestamentliche Szenen dar. Auf einem Schildchen am Fuße befindet sich das Monogramm DFG. Prachtvolles Maleremail weist schließlich ein Abendmahlskelch im Domschatz zu Karlsburg auf, der aus Bistritz stammen soll und deshalb als sächsische Arbeit anzusehen ist. Das barocke Rankenwerk auf der Schale des Scharoscher Kelches ist ungeschickt und bei weitem nicht von derselben Eleganz, wie sie auf einem Kelch der Gemeinde Groß-Probsdorf beobachtet werden kann; dieser Kelch, der mit einem abnehmbaren Deckel verschlossen werden kann, ist in geschmackvoller Weise mit Maleremail versehen und trägt am Rande die interessante Inschrift: „Pro memoria Calicem dono misit a Constantinopl: Joh: Reißner natus Cibin(iensis): in Eclesiam mag: Proßdorffensem ubi D(omi)na Mater ejus sepulta jacet. (1)775 d(ie) 18 X br.“

An Stelle des Nodus trat, wie schon erwähnt, im Zeitalter des Barock in vielen Fällen ein aus vier Armen gebildeter Körper, der zu den charakteristischen Merkmalen vieler Gold-

---

[1] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie I, Tafel 17. Text dazu S. 28.

schmiedearbeiten des 17. Jahrhunderts gehört. Wir finden ihn an dem hohen Groß-Laßler Abendmahlskelch mit eingravierten Ornamenten und besonderem Deckel, ferner an einem Kelch in Nimesch und in Peschendorf. Auch ein getriebener mit mythologischen Reliefs geschmückter Deckelpokal im Brukenthalschen Museum und ein bedeutend größeres mit getriebenen Buckeln und mit einem rittergekrönten Deckel versehenes Gefäß in derselben Sammlung, hier allerdings in ganz eigentümlicher Degenerierung, weisen diese Art von Nodus auf. In derselben Zeit begegnet nicht selten eine ganz eigentümliche Nachahmung von Blumen und Blattwerk, wie an dem schönen Tafelaufsatz im Brukenthalschen Museum,[1] wo als Verbindungsstück zwischen Fuß und Schale ein schwebender Amor angebracht ist. Das prachtvolle Stück, ehemals im Besitz der Schäßburger Familie Soterius von Sachsenheim, zeigt auf dem Grunde der Schale eine hochgetriebene Darstellung des barmherzigen Samariters, deren Ausführung und Auffassung an Sebastian Hann erinnert.

Ein Zierpokal, aus der Sammlung Resch in das Siebenbürgische Museum in Klausenburg gelangt, endigt wie jener Pokal des Sebastian Hann und ein Pokal im Brukenthalschen Museum in einen Blumenstrauß.

Als letzte Gruppe der von den deutschen Goldschmieden Siebenbürgens ebenso, wie von denen Ungarns gepflegten Gefäßformen des 17. Jahrhunderts erwähnen wir den walzenförmigen Silberbecher,[2] der zu den gewöhnlichsten Erzeugnissen jener Zeit gehörte und sich einer besonderen Beliebtheit erfreute. In Norddeutschland wurden diese Trinkgefäße „Kluftbecher“ genannt. Vor allem waren es die Zünfte, die in ihrem Silberschatz derartige Becher in größerer Anzahl besaßen, da ihre Angehörigen sie bei feierlichen Anlässen zu überreichen pflegten. Sie finden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen und stellen ohne Frage wohl die einfachste Form der Gefäßbildung vor, bei der man durch einen leichten Schwung nach der vergrößerten

[1] s. Tafel XIV, 2.
[2] s. Tafel XV, 3.

Mündung hin eine anmutigere Gestaltung zu erzielen versuchte. Soweit diese Becher datiert sind, und es ist sehr häufig der Fall, gehören sie dem 17. Jahrhundert an. Die ziselierten oder getriebenen Ornamente sind nicht selten im Geiste der Renaissance gehalten, doch weist die Mehrzahl ein unverfälschtes Barock auf. Jedenfalls ist es ein Irrtum, wenn Falke diese Becher dem 16. Jahrhundert zuschreibt.[1]

Neben allen Arten des Trinkgefäßes, von denen eine Abendmahlskanne im Heltauer Kirchenschatz mit der getriebenen Darstellung des Abendmahls und ein großer Abendmahlskelch mit dem ebenfalls getriebenen Relief der Auferstehung Christi im Besitze der gleichen Kirchengemeinde zu erwähnen sind, wurden auch Leuchter und andere Gebrauchsgegenstände aus edlem Metall angefertigt, die in einzelnen Fällen in die Arbeitsweise der Meister jener Tage lehrreichen Einblick gestatten.. So befindet sich im Brukenthalschen Museum ein aus vergoldetem Kupfer getriebener Buchdeckel mit einer nicht ganz vollendeten Darstellung der Kreuzigung.[2] Nun wird im schlesischen Museum zu Breslau eine unglasierte Ofenkachel[3] aufbewahrt, die genau dasselbe Kreuzigungsrelief besitzt, wie unser Buchdeckel. Diese auffallende Uebereinstimmung erklärt sich nur daraus, daß sowohl unser Meister M. S. als auch der Meister der Breslauer Kachel nach einer und derselben Vorlage gearbeitet haben; diese Vorlage ist wahrscheinlich ein Kupferstich gewesen, den der Verfasser leider nicht kennt. So treten auch in solchen Kleinigkeiten jene Kulturzusammenhänge zutage, die auf das Werden

[1] Jakob Falke, a. a. O., S. 130, im Kapitel über «die Renaissance im 16. Jahrhundert»: «Ebenso einfach (wie die Deckelkannen) erscheint die zylindrische Becherform, von der sich in Ungarn zahllose Beispiele aus siebenbürgisch-deutschen Werkstätten erhalten haben. Auch dieser Form, deren Zierde am häufigsten in Gravierung besteht, wußte man eine gewisse Grazie zu geben, indem man sie nach der Mitte zu in leichtem Schwung verjüngte.»

[2] Vergl. Roth: Der Buchdeckel des Meisters M. S. im Brukenthalschen Museum. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXVII, S. 81.

[3] s. die Abbildung bei Alwin Schultz: Kunst und Kunstgeschichte. Leipzig 1901. I, Fig. 103 und bei O. v. Schorn: Die Kunsterzeugnisse aus Ton und Glas. Leipzig u. Prag 1888, Fig. 62.

und Vergehen der Kunst in Siebenbürgen zu allen Zeiten ihren bestimmenden Einfluß ausgeübt haben. —

Die Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts trägt in Siebenbürgen alle Anzeichen eines unaufhaltbaren Verfalles. Zwar finden die Meister in den Städten noch immer ihre Auftraggeber, da nicht nur auf dem Lande, sondern auch in den Städten zur nationalen Tracht eine Reihe von Schmuckgegenständen gehörte und auch die Kirchengemeinden noch hin und wieder ein Kultgefäß benötigten, aber die goldene Zeit der Edelschmiede war vorüber. Die Zahl der Werkstätten verringerte sich von Jahr zu Jahr, die alte Wanderlust des zünftigen Handwerkers hörte auf und so ist denn das Bild, das die Goldschmiedekunst dieses Jahrhunderts darbietet, im allgemeinen dürftig, obwohl es auch in dieser Zeit nicht an Arbeiten mangelt die sich von der Masse vorteilhaft abheben. In stilistischer Beziehung hat weder der Rokoko noch etwa am Ausgang des Jahrhunderts das Empire dominiert, vielmehr kommen die verschiedensten Stilarten zur Anwendung, oft freilich mit argen Willkürlichkeiten.

Es ist unmöglich an dieser Stelle eine größere Anzahl von Erzeugnissen dieses Jahrhunderts zu besprechen, wir greifen deshalb nur einige der besten Erscheinungen heraus. Zu diesen gehört eine schöne Barockdeckelkanne im Schäßburger Kirchenschatz, die durch die Technik, die an ihr in Anwendung kam, einen Einzelplatz einnimmt. Ihr Mantel ist nämlich samt den ganz vorzuglich gezeichneten Ornamenten gegossen, und wir nehmen nicht Anstand, in ihr das rühmliche Schlußwerk der Goldschmiedekunst in Siebenbürgen zu erblicken. Auf dieser Kanne lesen wir: „In Honorem & Usum Sacr(um) obtulerunt Germani Fr(atr)es. Ampliss(imi): D(omi)nus Daniel Jüngling & Stephanus huius operis artifex Anno 1728.“ Außerdem ist noch zu lesen: „Agneta Junglingin Nata Kerschtgin 1715 Daniel Jüngling“.

Unter den Rokokoarbeiten ragt ein Ciborium des Kirchenschatzes der evang. Gemeinde in Hermannstadt durch stilvolle Ausführung hervor. Der Nodus wird hier durch einen für das Rokoko charakteristischen Knopf gebildet. Zwei getriebene Rokokoabendmahlskelche besitzt die evang. Kirchengemeinde in Mühlbach, von

denen der eine aus dem Jahre 1756 stammt. Ein Deutsch-Kreuzer Abendmalskelch ahmt ebenso wie ein Kelch der ev. Gemeinde in Leschkirch Fuß und Nodus des Rokokokelches nach, aber das verwendete getriebene und plastische Ornament ist grobe Renaissance. Außergewöhnlich groß ist die Zahl der einarmigen Altarleuchter, die zum Teil noch barock gehalten sind. Wir erwähnen als Beispiele die Leuchter der ev. Kirchengemeinden in Stolzenburg und Reußen. Die Form dieser Leuchter, deren Fuß in der Regel auf drei Voluten ruht, wurde auch im 19. Jahrhundert beibehalten, wobei man aber mit Vorliebe Messing verarbeitete; wir verweisen wieder auf einen Leuchter in Stolzenburg aus dem Jahre 1865. —

Wir stehen damit am Ende unserer Darstellung der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedekunst. Was dieser Zweig des heimischen Gewerbes geschaffen hat, erhebt nicht den Anspruch, bahnbrechend gewirkt zu haben, wohl aber darf man den Werken der sächsischen Goldschmiede nachrühmen, daß sie des Handwerks Ehre nach Kräften zu wahren wußten. Wenn in diesen Werken naturgemäß nicht höchste Kunst zu erblicken ist, so steckt in ihnen doch eines, was sie durch sechs Jahrhunderte auszeichnete: Charakter. Wie aber gerade in der Geschichte dieser Kunstübung das Moment immer wieder hervortritt, das die Erzeugnisse als deutsches Gemeingut erkennen lehrt, so lag darin gleichzeitig die Erklärung, daß der Entwicklungsgang der deutschen Goldschmiedekunst kein anderer sein konnte, als wie er sich in mittelbarem, mehr aber in unmittelbarem Anschluß an das Mutterland vollzogen hat.

Die Keramik.

Die Keramik hat sich in Siebenbürgen als Bauernkunst ein großes Feld zu erobern verstanden. Ihre Erzeugnisse gehörten nicht nur zu den ständigen Einrichtungsstücken des Bauernhauses, und bis in das 18. Jahrhundert auch zu denen der städtischen Wohnung, sondern gingen zum größten Teil auch aus der Hand bäuerlicher Dorfkünstler hervor. Daß damit notwendigerweise eine Vergröberung des Ornaments verbunden war, hängt mit dem Charakter aller Bauernkunst zusammen, der eine derbe Stilisierung des Motivs liebt und in der Betonung der Hauptform seine Stärke hat. In künstlerischer Beziehung ist es das große Verdienst dieser Bauernkeramik, daß sie im Volke den Sinn für die Farbe hat stärken und mehren helfen.

Das hervorstechendste Kennzeichen der siebenbürgischen Keramik ist ihr Charakter als Bauernkunst. Damit ist nun auch gesagt, daß es in diesem Lande eine Keramik von höchster Vollendung nicht gegeben hat. Hier entstanden keine Fabriken, für deren Erzeugnisse Künstler Zeichnungen entwarfen, hier gab es kein Sèvres, kein Meißen, kein Siegburg und kein Riedenburg, dafür aber traten andere Faktoren in Wirkung. Wie auf keinem zweiten Gebiete fand in der Keramik ein Austausch künstlerischen Volksgutes zwischen den verschiedenen Nationen Siebenbürgens statt, denn im Hause des Szeklers findet man sächsische Krüge ebenso gut wie im Hause des sächsischen Bauern solche romänischer und ungarischer Provenienz.

Gerade dieses Hin und Her eines regen Wechselverkehrs auf diesem Felde läßt die Frage auftauchen, ob denn die Ornamente nicht aus einer Vermischung von Motiven verschiedener nationaler Herkunft entstanden seien und stellt den Forscher vor die Aufgabe, gerade der Geschichte des Ornamentes seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Aber selbst wenn es gelingen sollte, den Anteil der einzelnen Völkerschaften an der Entstehung des Ornamentes auf den Erzeugnissen der siebenbürgischen Keramik festzustellen, so wäre damit das Problem dieser Frage noch nicht vollständig gelöst. Siebenbürgen reicht ja nicht nur dem Orient, sondern auch dem Balkan die Hand, die Handelsbeziehungen gingen vielfach nach Osten und Ungarn war samt dem Fürstentum Siebenbürgen von 1526—1680 ein türkischer Vasallenstaat. Der Islam bot schon nach seinen rituellen Vorschriften für das Aufblühen der Keramik die besten Vorbedingungen, da er den Gebrauch tönerner und hölzerner Gefäße ausdrücklich forderte. Sollte da in der siebenbürgischen Keramik ein Einfluß des Orients nicht zu erkennen sein? Wir wissen, daß die Fabrikation der italienischen Majoliken auf die Anregung der arabischen Kunst in Spanien zurückzuführen ist, und daß nicht nur die französischen Fayencen, sondern auch die farbige Keramik Deutschlands im 16. Jahrhundert durch die italienische Majolika, indirekt also durch den Orient ins Leben gerufen waren; ließen sich ähnliche Zusammenhänge nicht auch in der siebenbürgischen Keramik nachweisen?

Es muß vorausgeschickt werden, daß es nicht Aufgabe der vorliegenden Darlegung sein kann, an die Lösung dieser komplizierten Fragen heranzutreten, da es zur Stunde noch an den nötigen Vorarbeiten, und damit an einem sicheren Baugrund hierfür fehlt, aber jene Fragen mußten aufgeworfen werden, um zu zeigen, daß eine eingehendere wissenschaftliche Darstellung der siebenbürgischen Keramik an weite Voraussetzungen gebunden ist. Außerdem macht sich als besonders hindernd der Umstand geltend, daß nur ganz vereinzelte Stücke, die sich zufällig erhalten haben, über das 17. Jahrhundert hinausgehen, so daß es unmöglich ist, auf Grund der Denkmäler selbst eine geschichtliche Entwicklung des Stils und des Ornamentes zu zeichnen.

Trotzdem aber bietet der Formenreichtum und die Mannigfaltigkeit des Dekors gerade für die Kenntnis einer primitiven Kunst eine unerschöpfliche Fundgrube, die besonders auch für die Psychologie des künstlerischen Empfindens des Volkes nicht ohne Wichtigkeit ist. Erhöht wird die Buntheit des Gesamtbildes des keramischen Besitzstandes in Siebenbürgen noch dadurch, daß

besonders im 18. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein ganz überraschend großer Import von ausländischen Erzeugnissen, besonders von Salzburger Fayencen stattgefunden hat, die heute noch in vielen hunderten von Exemplaren in Sammlungen und Privatbesitz vorhanden sind.

Die Technik der siebenbürgischen Keramik war in voraus daran gebunden, daß ausschließlich Ton verwendet wurde. Eine Porzellanindustrie hat es in Siebenbürgen niemals gegeben. Als Glasuren kamen Erd-, Blei- und Emailglasuren zur Anwendung, niemals Lüster, d. h. metallische Ueberzüge. Die Gefäße wurden auf der Drehscheibe geformt, die Ofenkacheln ganz oder nur teilweise mit Hilfe von Modellen hergestellt. Die Dekoration der Stücke wurde entweder aufgemalt und später eingebrannt, oder aus freier Hand modelliert und als plastischer Schmuck aufgetragen.

So sehr sich innerhalb der siebenbürgischen Keramik die verschiedensten Strömungen vereinigen oder wenigstens vielfach durchkreuzen, so lassen sich dennoch aus der Masse der Erzeugnisse einzelne Gruppen ausscheiden, die unzweifelhaft rein sächsisch sind oder von sächsischer Seite ihre endgültige Gestaltung erhalten haben.

Als eine in sich geschlossene Gruppe, für deren Eigenart sich in Ungarn nirgends ein Analogon, ja nicht einmal eine Nachahmung vorfindet, bezeichnen wir die Kobaltsgraffiatis.[1] Sie umfassen Krüge, Weinkännchen, Teller und Schüsseln, selten andere Gefäße. Einmal auch Ofenkacheln.[2] Die Herstellungsart bestand darin, daß die Gegenstände zunächst mit einem gelblich-

---

[1] s. Tafel XIX, 3. 4, 6, 7, 12, 14, 16. 18. Vergl. Emil Sigerus: Das siebenbürgische Sgraffiati-Geschirr. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXX, S. 95 ff. — Vergl. Jul. Teutsch: Etwas über unsere altsächsischen Krüge und Teller. Kronstädter Zeitung vom 12. April 1905. Abgedruckt im Sieb. Deutschen Tageblatt Nr. 9520, 1905. — Ueber altsächsische Keramik handelt auch Siegmund Bulky im 1. Heft von: A magyar nemzeti muzeum néprajzi osztályának Értesitője. (Anzeiger der Abteilung für Volkszeichnungen im ungarischen Nationalmuseum.) Vergl. Pap János: A magyar fazekas ipar (das ungarische Töpfergewerbe). Müvészi Ipar (Kunstgewerbe) 1888, S. 238 f. Vergl. Petrik Lajos: Az erdélyi kék sgraffittos edények (Die siebenbürgischen blauen Sgraffitogefäße). Müvészi Ipar 1889, S. 56 ff.

[2] s. Tafel XXVIII.

weißen Tonanguß überzogen wurden. Auf diese Schichte wurde sodann die blaue Kobaltglasur, oft von einer prachtvollen Nuance, gegossen, worauf noch vor dem vollständigen Trocknen die Ornamente durch Abkratzen der blauen Glasur bis auf den weißen Grund eingetragen wurden. Die immer weiß gehaltenen Linien sind deshalb nur scheinbar auf den blauen Grund aufgetragen, in Wirklichkeit handelt es sich dem Charakter dieses eigentümlichen Sgraffitos entsprechend um eine durch Aussparung des Grundes gewonnene Zeichnung. Der Vorgang ist an und für sich nicht ohne Parallelen. In Italien wurde das Sgraffito häufig verwendet.[1] Wenn man auch nicht behaupten kann, daß sich in den Zeichnungen dieser Majoliken ein besonderer, hochentwickelter künstlerischer Geist offenbart, so zeigt sich in den rasch hingeworfenen und mit einer großen, nur durch lange Uebung erworbenen Sicherheit behandelten Ornamenten und Zeichnungen ein ganz persönlicher Stil. Dieser Stil aber ist ebenso wie die Silhouette aller Krüge dieser Gruppe so ausgeprägt und in allen Fällen so einheitlich, daß man gezwungen ist, als den Verfertiger dieser Kobaltsgraffiatis einen einzigen Meister anzunehmen. Das gilt jedoch nur von den Erzeugnissen zwischen den Jahren 1780—1815. Dafür spricht nun fernerhin nicht nur die Datierung dieser Arbeiten, deren jede einzelne mit der Jahreszahl versehen ist — nur ganz wenig Stücke sind nicht datiert — sondern auch ihre Beschränktheit auf einen bestimmten Teil des Sachsenlandes. Sie kommen nämlich nur in der Schäßburger, Mediascher, Hermannstädter, Agnethler und Leschkircher Gegend in größeren Mengen vor, so daß der Schluß naheliegt, daß ihr Erzeuger in einer dieser Ortschaften gewohnt haben muß. Durch ungefähr fünfunddreißig Jahre hat er mit einer bewunderungswürdigen Konsequenz die geringe Stufenleiter seiner Motive auf seine Kannen und Teller gezeichnet und ist von Jahrmarkt zu Jahrmarkt gefahren, wo es ihm, wie schon die große Zahl seiner erhaltenen Arbeiten bezeugt, niemals an Abnehmern mangelte. Leider setzt uns nichts in die Lage, das geeignet wäre, näheres über diesen Töpfer zu erfahren; sein Leben, sein Name, sein Wohnort ist nicht bekannt geworden, denn weder hat er sich selbst jemals auf irgend einem Stück seiner Werkstätte genannt,

[1] Vergl. «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes», S. 505.

noch bietet eine Urkunde den Anhalt zu näherer Bestimmung. Aus dem Umstande, daß sich dieses Sgraffiatigeschirr hauptsächlich im sächsischen Bauernhaus des Hermannstädter und Groß-Kokler Komitates vorfindet und daß die Inschriften deutsch gehalten sind, darf man wohl schließen, daß in den Kobaltsgraffiatis Erzeugnisse einer sächsischen, in einem der beiden genannten Komitate zu suchenden Werkstätte zu erblicken sind. Jedenfalls entspricht es nicht den Tatsachen, wenn Huszka diese Sgraffitos und ihre Ornamentik als „magyarisch" bezeichnet.[1]

Das älteste Erzeugnis dieses unbekannten, aber gewiß deutschen Meisters, der scheinbar als sein eigenstes Geheimnis die Behandlung des leuchtenden Kobaltblau besaß, befindet sich im Siebenbürgischen Karpathenmuseum. Es ist ein Krug mit der Jahreszahl 1780. Ihm nahe kommt ein Stück in der Sammlung Sigerus. Es ist ein Weinkännchen[2] von der für unseren Meister typischen Form mit der Jahreszahl 1782 und einem Bären als Verzierung. In den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts mehren sich die Arbeiten, treten am häufigsten im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auf und begegnen noch um das Jahr 1815. Die Kobaltsgraffiatis, die Jahreszahlen aus dem Zeitraum zwischen 1815—1848 tragen, sind Arbeiten von Nachahmern, die vergebens die Güte ihrer Vorbilder zu erreichen suchten. Ihre Gefäßformen sind vergröbert, ihre Ornamente schwächlich und meistens auf dem Motiv der Tulpenblüte aufgebaut.

Das häufigste Motiv, das unser Meister anwendete, ist die Taube, die er mit wenigen Strichen zu zeichnen verstand. Hat er sie allein in Anwendung gebracht, so setzte er unter sie die Jahreszahl und darunter einen von links begonnenen und nach unten zu sich verjüngenden Schnörkelzug. Das tat er ebenso gut auf Kannen, wie auf Tellern und Schusseln. Auf flachen Gefäßen fügte er gerne noch eine stilisierte Nelke oder eine Weintraube hinzu, und schmückte den Rand mit einer meistens dem Pflanzenreich entnommenen Arabeske. Befand sich unser Töpfer aber bei besonders guter Laune, dann verstieg er sich zu ganzen Kompositionen und zeichnete auf den Grund der flachen Schüssel einen

[1] Vergl. Josef Huszka: Magyarische Ornamentik. Leipzig 1900. Tafel XXII, 22, 28; XXXII, 18.

[2] s. die Tafel zu Emil Sigerus: Das siebenbürgisch-sächsische Töpfergeschirr. Sächsischer Volksfreund, Hermannstadt 1908.

phantastischen Pflanzenzweig mit Blüten, Knospen und Früchten und setzte zwei seiner Tauben hinein, wie das auf einer sehr schönen Schüssel mit der Zahreszahl 1809 in der Sammlung A. Resch zu sehen ist. In solchen künstlerisch fruchtbaren Stunden kam es ihm nicht darauf an, an einem blühenden Tulpenstengel eine mächtige Traube wachsen zu lassen, wie uns eine Schüssel aus dem Jahre 1810 in derselben Sammlung belehrt, meistens aber zeigt er sich als ein Mann von weiser Selbstbeschränkung und malt in einem geradezu köstlichen bäuerlichen Geschmack einen blühenden, allerliebst gewundenen Nelkenzweig — die botanische Bestimmung bietet natürlich ihre Schwierigkeiten — und verwendet auf die Jahreszahl besondere Sorgfalt. Eine solche Schüssel aus dem Jahr 1808 besitzt ebenfalls A. Resch. Selten verzierte er seine Trinkgefäße oder seine Schüsseln mit einer Inschrift. Zum Teil geschah es mit einem Einschlag in das derb Humoristische. Sigerus hat alle ihm vorkommenden Inschriften gesammelt und publiziert:

„1. Michel Greff 1803 (Teller im Brukenthalschen Museum). Dieselbe Inschrift hat auch ein Teller in meinem Besitz.

2. Johannes Pöllner (Krug im S. K. M.).[1]

3. Johann Reüber auf der mahlzeit Soll man essen und trinken anno 1788 (Teller im Museum in Mediasch).

4. G. P. anno 1804 (Ofenkachel im Siebenbürgischen Karpathenmuseum, angekauft in Hammersdorf).

5. H. H. 1793 (Krug im S. K. M.).

6. H. S. 1785 (Krug im Museum in Mediasch).

7. M. S. 1790 (Schüssel in meinem Besitz).

8. Wie schön ist dieser Teller wenn ihr es nur sehen thut, ach wie schmutzig ist eure Gart schad ist es das man euch nicht drein scheisen thut. Amen. (Schüssel im S. K. M.).

9. Agneta werde ich genannt meine Tugend sind schon lange mir bekannt, was ich habe schon gemacht dafür bin ich schon tausendmal von meinen Freundinen ausgelacht (Schüssel in Hammersdorf).

10. Die Gnädigen die so ins Gesicht schmeicheln, lassen sich vors Geld in einen Statt hinein schmeissen, wöre es besser offenherzig zu sein als eine heimlige Madresse zu sein. (Schüssel im Technolog. Museum in Budapest).

[1] «S. K. M.» ist Abkürzung für «Siebenbürgisches Karpathenmuseum».

11. Vivat mein här
Ver mich tut drinken
dreimal aus der get gevis
nicht grad hinaus
Anno 1799 (Krug in meinem Besitz).

12. Das ist die Kirche von Blasendorf (Teller mit der Zeichnung einer Kirche, im Technolog. Museum in Budapest).

13. Die einzige nicht deutsche Inschrift auf einer Schüssel (im Besitz des Herrn k. Rat Dr. Otto) lautet „Gunarr" (magyar. gunár, ‚Gänserich') und ist über der Zeichnung einer Gans und der Jahreszahl 1803 angebracht."[1]

Als 14. Stück, auf dem sich außer einer Jahreszahl ein Name befindet, sei ein Speiseteller in bäuerlichem Besitz erwähnt. Die Inschrift lautet „Stephan Orendi 1803".

Faßt man das ganze Werk dieses unbekannten Bauernkünstlers in seiner Gesamtheit ins Auge, so tritt in demselben ein ganz ausgeprägtes Talent zur stilisierenden Behandlung des gegebenen Motivs entgegen. Darin war er ein Meister und dadurch ist er der hervorragendste Vertreter der siebenbürgischen Bauernkunst geworden.

Besonders reich an Erzeugnissen dieses Mannes ist das Siebenbürgische Karpathenmuseum in Hermannstadt. Sie sind durch die zielbewußte Sammelarbeit des Herrn Emil Sigerus dahin geschenkt worden und ermöglichen eine beinahe lückenlose Uebersicht über die Werke dieses Meisters, wenn man die anspruchslosen Aeußerungen eines naiv-liebenswürdigen Bauernkünstlers so nennen kann. Hier gewinnt man auch über seine Schule den besten Ueberblick.

Die zweite Gruppe von keramischen Erzeugnissen, die ohne Frage aus sächsischen Werkstätten hervorgegangen sind, wir wollen sie die Draaser Bauernmajolika[2] nennen, bilden die Tonwaren, die auf weißlich gelbem Grund in einem leuchtenden Blau grob gemalte Ornamente tragen. Diese Ornamente, in der Regel auf dem Motiv der Tulpenblüte beruhend und in häufiger Verbindung mit einem geometrischen Schachbrett-

[1] E. Sigerus, a. a. O., Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, S. 96 f.
[2] s. Tafel XIX, 5; XX, 1 u. 2.

muster als einfassender Bordüre, sind mit dem Pinsel auf den getrockneten weißen Untergrund gemalt und dann im Ofen in das Gefäß eingebrannt worden.

Daß bei diesem Verfahren, das dazu noch mit großer Schnelligkeit durchgeführt wurde, von einer feineren Durchbildung des Ornaments und einer genaueren Zeichnung nicht immer die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Man darf aber nicht vergessen, daß es gar nicht in der Absicht dieser Meister gelegen war, etwas anderes zu bieten, als in diesen Stücken vorhanden ist. Der Nachdruck lag darin, dem naiven ästhetischen Empfinden des Bauern Genüge zu tun und in der Tat beweist die große Verbreitung dieser Art von Keramik, daß diese Absicht erreicht wurde. Es liegt in diesen Tonwaren echte Bauernkunst vor, die, wenn sie sich auch nicht der Feinheit der Kobaltsgraffitos rühmen können, in der Harmonie von Weiß und Blau von jener Freudigkeit erzählen, die für den bäuerlichen Geschmack von jeher bezeichnend gewesen ist. Trotz der Unbeholfenheit und der noch größeren Derbheit der Wiedergabe darf man diese Aeußerungen eines primitiven Kunstempfindens nicht zu gering einschätzen. Es ist doch nicht ohne Bedeutung, daß auch diese Meister den Weg zum Geschmack des Volkes gefunden haben, indem sie mit einer wohltuenden Anspruchslosigkeit die Blumen des ländlichen Gartens wiederzugeben versuchten und hier zu der einzig richtigen Art der stilisierten Zeichnung griffen.

Die Herstellung auch dieser Gruppe war räumlich beschränkt. Der Hauptort, aus dem sie hervorgingen, war Draas, dann aber wahrscheinlich auch Keisd und Schäßburg. In Draas haben im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte drei Töpfer gelebt und ihr Handwerk betrieben:

Honnes Wagner, genannt Töpfner oder Depner aus Magarei gebürtig, Sohn eines Lehrers, der frühzeitig gestorben ist, war nach der Pestzeit 1719—1720 mit seiner Mutter nach Draas eingewandert. Er hat in Schäßburg das Handwerk gelernt, lauter grün glasierte Arbeit, darunter auch kunstvolle Krüge geliefert und ist laut Totenmatrikel am 12. Sept. 1778 gestorben.

Johann Veidt hat Anfang vorigen Jahrhunderts Krüge gefertigt, blau geblumt auf weißem Grunde; er ist laut Totenmatrikel 1827 gestorben.

Johann Roth hat später gelebt und gewöhnliches Küchengeschirr angefertigt, ist nach Tarteln im Schenker Bezirk ausgewandert und kommt jedenfalls hier nicht in Betracht.

In Schäßburg soll ein Töpfermeister namens Michael Beer einer blühenden Werkstätte vorgestanden haben, und noch finden sich hin und wieder Waren mit den Anfangsbuchstaben seines Namens. So besitzt das Museum Alt-Schäßburg einen Krug mit seinen Namensinitialen und der Jahreszahl „MB Aō 1782". Bei diesen Krügen begegnet zuerst jene eigenartige Form des oberen Randes, der durch Eindrücken eine Ausgußschnippe erhielt. So entstand die charakteristische Gestalt der Weinkanne, in kleinerer Form des Weinkännchens, wie sie beide im Weinlande beliebt waren. Die älteste Jahreszahl 1733, die zur Kenntnis des Verfassers gelangte, befindet sich auf einem Krug der Sammlung Alt-Schäßburg, die jüngste reicht weit in das 18. Jahrhundert herauf.

Gerade an diesen Krügen zeigt es sich, wie orientalische Einflüsse bis nach Siebenbürgen vorgedrungen sind. Ein Majolikakrug in der Pinakothek zu Faenza,[1] ungefähr aus dem Jahre 1400 stammend, der Chaffigiolo Krug im South-Kensington-Museum,[2] ferner zwei Krüge in Siena und Florenz,[3] stimmen mit unseren Krügen in der Form genau überein und gehen ebenfalls auf morgenländische Typen zurück. Es ist deshalb nicht unmöglich, daß die sächsische Keramik diese Krugform erst durch Vermittelung Italiens — wir kennen freilich die näheren Umstände nicht — erhalten hat.

Besondere Beispiele für diese Krüge und Teller anzugeben, ist wohl nicht nötig, da sie sich in größeren und kleineren Sammlungen zahlreich vorfinden. Soweit von diesen Meistern auch „Krügelchen" erzeugt wurden, zeigen sie dieselbe Grundform wie die Kobaltsgraffitos, doch wird auch der gehenkelte Humpen nicht selten angefertigt.

---

[1] s. die Abbildung bei Otto von Falke: Majolika, in den Handbüchern der kgl. Museen in Berlin. Berlin 1896. S. 73.

[2] s. die Abbildung bei Friedrich Jaenicke: Grundriß der Keramik. Stuttgart 1879. Fig. 179.

[3] s. die Abbildung: «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes» zwischen S. 512 und S. 513.

Aelter als die beiden Gruppen der Kobaltsgraffitos und der Draaser Bauernmajolika ist nun eine Art von sächsischen Tonwaren, die bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinauf geht. Das älteste Stück, eine kleine Kanne in der Sammlung Sigerus, trägt die Jahreszahl 1742. Nach der Ornamentik ist es vielleicht gestattet, diese Krüge als Nelkenkrüge[1] zu bezeichnen.

Zweierlei charakterisiert diese Arbeiten. Zunächst die Form. Die Krüge, die in verschiedenen Größen erzeugt wurden, vermeiden die bauchige Form und bestehen aus einem Cylinder, dessen Seiten ganz wenig geschweift sind. Unterhalb des oberen Randes ist stets ein hervorspringender Wulst angebracht. Es liegt nahe, anzunehmen, daß diese Gestalt der gangbarsten Form der Zinnkanne nachgebildet wurde. Das andere Merkmal ist die Dekoration. Sie besteht ausschließlich aus einer Anzahl schematich gezeichneter kreisförmiger Blüten, die an einem senkrecht stehenden mit Blüten bestandenen Aestchen angebracht sind. Dieser stilisierten Blume liegt das Motiv die Nelke zu Grunde, die neben der Rose und Tulpe die Hauptrolle in der sächsischen Ornamentik spielt. Die Farbe ist durchgehends blau, zuweilen, jedoch nur bei Nachahmungen in zwei Tönen, in Blau und Grün gehalten.

Da auch diese Erzeugnisse, ebenso wie die Kobaltsgraffitos, nur innerhalb eines engeren Zeitraumes vorkommen und die Zeichnung des Ornaments sich überall gleicht, so darf man auch hier an die Hand eines Meisters denken. In den siebenbürgischen Sammlungen sind seine Arbeiten, die er in zwölf Größen herstellte, nicht selten anzutreffen. Eine vollständige Serie besitzt das Siebenbürgische Karpathenmuseum.

Zu einer vierten Gruppe schließen sich nun eine Reihe von Krügen und Schüsseln zusammen, die ihre besonderen Eigenschaften besitzen und sich von den bisher aufgezählten ganz wesentlich unterscheiden. Sie stammen aus dem 18. Jahrhundert und sind nicht als sächsisch anzusprechen. Ein anderer Geist hat hier Form und Verzierung geschaffen. Zunächst muß die birnenförmige Silhouette der Krügelchen in dieser

---

[1] s. Tafel XIX, 10, 11, 19 und die Tafel bei Sigerus: Siebenbürgisch-sächsisches Töpfergeschirr, a. a. O.

Gruppe — man darf sie nach ihrem wahrscheinlichen Herstellungsort die Sommerburger Majoliken[1] heißen — einer gefälligeren Form weichen, die im wesentlichen aus einem kugelförmigen Leib mit mehrfach geripptem Hals besteht. Der Henkel ist lang und gerade. Noch größer ist der Unterschied im Ornament. Dort handelte es sich in der Hauptsache um die Verwendung der stilisierten Blume, hier treten Punkte, Spiralen, Kreise, Schuppen, halbe und ganze Palmetten zu eigenartigen Gebilden vereinigt auf, die man nur mangelhaft und unzutreffend mit dem Ausdruck des geometrischen Ornamentes bezeichnen kann. Diese Zeichnungen, in denen sich trotz ihrer Regellosigkeit ein gewisses System wahrnehmen läßt, sind meistens mit blauer, hin und wieder an Nachahmungen mit grüner Glasur auf den immer weißen Grund aufgetragen. Die Wülste, die sich in parallelen Kreisen um die Kanne ziehen, in der Regel sind es deren vier, werden stets mit kerbartigen Eindrücken versehen und mit einer hellgelben Glasur überzogen.

Nun erinnert nicht nur die Gesamtform auffallend an die dem Flaschenkürbis nachgebildete orientalische Gefäßform,[2] auch die Ornamentik, Spiralen, Palmetten, Schuppenmuster sind morgenländischer Herkunft, so daß auch in dieser Gruppe östlicher Einfluß vorliegt. Die Ornamente dieser Kruge stehen in einem so auffallenden Gegensatz zu den Zeichnungen, die wir ohne Bedenken als sächsisch bezeichnen können, daß sich die Frage nach dem Ursprung dieser Art der Verzierung von selbst aufdrängt.

Die Richtung, die in diesen Gefäßen eingeschlagen wurde, ist im Südosten Siebenbürgens bis tief in das 17. Jahrhundert hinein weiter gepflegt worden. Hauptsächlich in den sächsischen Bauernstuben des Burzenlandes trifft man Tonkrüge an, die in straffer und bewußter Weise in den Grundzügen jener Ornamentik gehalten sind, und wenn man annimmt, daß man es hier ursprünglich mit siebenbürgisch-ungarischen, d. h. szekler Arbeiten zu tun hat, so wird es klar, daß der sächsische Töpfer bei dem magyarischen Handwerksgenossen eine Anleihe an ornamentalen Gedanken gemacht hat,

---

[1] s. Tafel XIX, 1, 2, 9, 13 und 17.

[2] Vergl. P. F. Kiell: Die Gefäße der Keramik, Stuttgart. 1885. S. 5, Fig. 5 — u. Alois Riegl: Stilfragen. Berlin 1833. S. 158, 161 u. 169.

der die alten nach dem Osten weisenden Ueberlieferungen zähe weiter gepflegt hatte. Auf den freien Jahrmärkten trafen die in verschiedenen Anschauungswelten wurzelnden und aus verschiedenen Nationen hervorgegangenen Meister zusammen, was nicht ohne Rückwirkung bleiben konnte. Daß nämlich das saxonisierte Ornament hinter dem szeklerischen Urbild an Kraft und Geschlossenheit weit zurücksteht, lehrt jeder Vergleich. Wie aber auf den Jahrmärkten der sächsische Töpfermeister zwischen Feilschen und Handeln noch Zeit fand, nach dem Lager des Konkurrenten hinüber zu schielen, so tat es auch der Magyare, denn die sogenannten Torenburger (Tordaer) Majoliken verraten vielfach sächsische Einflüsse; wir erinneren nur an das häufig begegnende Schachbrettmuster.

Als letzte Gruppe der siebenbürgisch-sächsischen Tongefäße seien die großen, grün glasierten Weinkannen mit plastischem Schmuck hervorgehoben. Sie finden sich über das ganze Land verstreut und wurden von Besitzern von Weinschenken, dann aber auch von den dörflichen und städtischen Nachbarschaften, den Bruderschaften und den Zünften gekauft, die sie bei den Festen ihrer Gemeinsamkeit benutzten. In älterer Zeit, und es ist gar nicht so lange her, war der Gebrauch gläserner Flaschen und Trinkhecher ein Luxus, den man sich nur selten gestattete. In tönernen Kannen brachte man den Wein auf den Tisch und trank ihn aus Tonkrügelchen von einer halben Maß Inhalt, die zu Dutzenden an den bunt geblumten Rahmen ringsum in der Stube hingen.[1]

Diese Kannen nun, oft von gewaltiger Größe bis zwanzig und mehr Liter fassend, wurden nicht immer, aber oft mit allerlei plastischem, mehr oder weniger geschickt modelliertem Schmuck versehen. So ist auf der Vorderseite einer solchen Kanne im Brukenthalschen Museum[2] das Relief eines geharnischten Reiters, eines Doppeladlers und zweier Löwen angebracht, dazu die Buchstaben T. S-L. und die Jahreszahl: „A N (N O) 1772.“ Eine andere Kanne in demselben Museum ist mit Reliefmasken ausgestattet und trägt in einem herz-

[1] s. Tafel XXVII und XXVIII.
[2] s. Tafel XX, 3.

förmigen Medaillon die Inschrift: „Brüder last uns lustig seyn, denn der wein fliest gutt hinnein.“ Die Jahreszahl 1765 gibt die Entstehungszeit an. Mit großen Ornamenten, die sich um diese Reliefmasken schlingen, ist ein leider nur als Fragment erhaltener Krug in der Sammlung A. Resch ausgestattet. Eigenartig ist die Form eines großen Topfes im Museum Alt-Schäßburg, der mit einem Ausgußrohr und zwei seitlichen Henkeln versehen als Krug der Schäßburger Faßbinderzunft in Verwendung stand. Zwei Löwen halten das Faßbinderwappen. Der zu einem Weinkrug adaptierte Topf entstand 1831.

Häufiger, als all diese beschriebenen Gruppen deutscher Keramik in Siebenbürgen, begegnen nun die Erzeugnisse von Töpfern, die außerhalb des Sachsenbodens ihren Wohnsitz in dem Städtchen Torenburg, magyarisch: Torda im Nordosten Siebenbürgens gelegen, hatten und keinen Jahrmarkt ausließen, auf dem sie ihre Erzeugnisse absetzen konnten. Sie haben mit ihren Krügen das Land nach allen Richtungen hin förmlich überschwemmt; wo immer ein Bauer keramische Gefäße zum Schmuck seiner Stube verwendete, fehlen sie nicht. Die Form dieser Krüge ist die einer langgezogenen Birne, deren oberer Teil sich etwas erweitert Ihr besonderes Merkmal ist die Verwendung von mehreren Farben: Grün, Blau, Gelb, Braun, Rot in allen Nuancen auf weißem Grund. Die Dekors sind bald stilisierte Pflanzen unbestimmter Art, bald bewußte realistische Wiedergaben insbesonders der Tulpe. Nicht selten begegnet ein Vogel, hin und wieder ein handwerkliches Zeichen, eine Scheere oder ein anderes Werkzeug. Typisch ist für viele dieser Krügelchen eine Blume auf braunem oder andersfarbigem Grund, die durch Aussparen der weißen Grundglasur gewonnen wurde. Wo als ein Teil der Verzierung das Schachbrettmuster mit angebracht wurde, da ist es als Entlehnung von der Draaser Bauernmajolika zu betrachten.

Neben jenen Töpfern aus Torenburg bereisen, wie wir schon bemerkt haben, auch Szekler Tonwarenerzeuger das Land, um ihre meistens nur in zwei Farben, blau auf weiß gehaltenen und mit einer phantastischen Ornamentation versehenen Erzeugnisse an den Mann zu bringen.

Das Gesamtbild der siebenbürgischen Keramik kann schon

durch die im Lande selbst entstandenen Arbeiten durchaus kein einheitliches genannt werden. Aber neben den einheimischen, d. h. siebenbürgischen Fabrikaten, kamen auch Erzeugnisse aus fernen Gegenden, mitunter sicherlich nach langer Irrfahrt hierher. Die ausländischen Stücke der Sammlung Sigerus vertreten zum Teil sehr bekannte Namen: Creußen, Nürnberg, Riedenburg, Siegburg, Künersberg, Delft, Wedgwood, Friaul, Savona, und selbst Rhodus oder Damaskus in zwei ausgezeichneten Stücken, daneben Oberungarn, Holics und Slavonien. Manche dieser Stücke darf man nur als versprengte Fremdlinge betrachten, die, wer weiß, durch welche Zufälle, bis nach Siebenbürgen gekommen waren. Gewiß anders aber verhält es sich mit den Salzburger Fayencen,[1] die aus der Werkstätte des Michael Moser auf der Riedenburg,[2] und seines Nachfolgers Jacob Pisotti, der von 1777 bis 1814 tätig war, planmäßig auch nach Siebenbürgen importiert wurden. Die vielen Hunderte dieser Krüge sind sicherlich nur der Rest der Tausende von Exemplaren, die man hierher gebracht hatte. Neben der Sammlung Sigerus besitzt besonders A. Resch eine größere Anzahl dieser Salzburger Fayencen, von denen einige vielleicht Pisotti dem Jüngeren zuzuschreiben sind, der von 1814 bis 1840 die Werkstätte seines Vaters innehatte, ohne sich aber an Tüchtigkeit mit ihm messen zu können. Auch im Brukenthalschen Museum, im Siebenbürgischen Karpathenmuseum und im Museum Alt-Schäßburg sind Salzburger Stücke zu finden.

Bevor wir unsere Bemerkungen über die siebenbürgische Gefäßkeramik abschließen, erwähnen wir eine datierte Majolikaschüssel im Brukenthalschen Museum. Sie hat einen Durchmesser von dreißig Zentimetern und trägt die Jahreszahl 1696. Nicht so sehr das Alter, als vielmehr die eigentümliche Zeichnung der in Rot, Braun und Grün gehaltenen Verzierungen macht diese Schüssel höchst bemerkenswert. Am Rande wechseln Dreiecks- mit Halbkreisfeldern, den Grund aber nehmen

---

[1] Vergl. C. Sittes Monographie über die Salzburger Fayencen, «Kunst und Gewerbe» 1883.

[2] Vergl. Bruno Bucher: Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1893. Bd. III, S. 496 f.

zwei große Vögel zwischen tulpenartigen Ornamenten ein. Nirgends findet sich ein dieser Schüssel ähnliches Stück, nirgends ein Anzeichen dafür, daß sich diese Zeichnung in einer der bekannten Gruppen weiterentwickelt hätte. Deshalb darf man wohl kaum wagen, diese Schüssel für Siebenbürgen selbst zu beanspruchen. Der Ursprung der interessanten Arbeit aber ist noch festzustellen.

Wie überall, so hat die keramische Industrie, in Siebenbürgen ist es freilich nur eine Haus- und Werkstattsindustrie gewesen, sich auch hier mit der Erzeugung von Kachelöfen[1] befaßt.

Die größere Haltbarkeit der Kacheln und der Umstand, daß sie bei Häuserdemolierungen in den Schutt und mit diesem in den Schoß der treuen Hüterin Mutter Erde gelangten, haben es gefügt, daß einzelne von ihnen erhalten worden sind, die bis in das 14. Jahrhundert hinauf reichen. Leider sind ganze Kachelöfen aus so früher Zeit nicht auf unsere Zeit gekommen, doch ermöglichen die Denkmäler dieses engeren Gebietes handwerklicher Betätigung die ganze Entwicklung beinahe lückenlos zu zeichnen.

Schon zwischen den Jahren 1527—1537 wird in der Törzburger Kastellansrechnung vermerkt: Exposita pro . . . fodulis et vectura argillae Grot (vulgo ad fornaces) . . . ac fodulis ac praeparatione.[2] Im Jahre 1535 wird in derselben Rechnung gebucht: „Item das man den Grot[3] gemaurt hot, et pro fodulis, ac praeparatione fornacis in domo regiae maiestatis in 7 villis flor 1.“[4] Im gleichen Jahre werden zuerst glasierte Kacheln erwähnt: „Item pro duabus fornacibus in duas stubas, mit glyzen kachlen, paratis flor. 6.“[5] Ofenkacheln nehmen in den Kastellansrechnungen des Törzburger Schlosses einen ständigen Posten ein.[6] 1543 erhält der Töpfer Johannes, weil er in der Burg den Ofen hergestellt und 27 Kacheln dazu geliefert, 40 Aspern.[7] Auch in der Stadthannenrechnung kehren Ausgaben für Kachelöfen stetig wieder.[8]

Soviel darf man wohl als sicher annehmen, daß der Kachel-

---

[1] s. Tafel XXI, XXII, XXVIII.
[2] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 482 f.
[3] Ausdruck für «Ofenuntersatz».
[4] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 489.
[5] Ebenda S. 490.
[6] Ebenda III, S. 54.
[7] Ebenda S. 66.
[8] Ebenda S. 119, 170, 313.

ofen, der deutsche Bauer in Siebenbürgen nennt ihn heute noch den „Lutherofen“, keineswegs zuerst für die Bauernstube erzeugt worden ist. Er war im Anfang jener Zeit, wo der Bürger in den Städten auf eine gemütlichere Wohnung Gewicht zu legen begann und von dem offenen Herdfeuer mit all seinen Mißständen zu der geschlossenen Feuerung überging, das ausschließliche Privileg der städtischen Wohnung. Auf dem Lande traf man ihn wohl nur auf Edelhöfen und in Pfarrhäusern an. Aus der Stadt kam der Kachelofen auf das Land, als eine Entlehnung von der städtischen Mode. Denn hier hatte man vielleicht bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts mit einem Wohnraum, dem „Haus“, der Küche und Schlafkammer und Aufenthaltsraum zugleich war, vorliebgenommen, und so lange diese einfache Wohnungskultur vorhielt und man auf das offene Herdfeuer als auf die Lichtquelle angewiesen war, fand der Kachelofen keinen Eingang in das Bauernhaus. Wahrscheinlich mit der Veränderung der primitiven Bauweise und mit der Einteilung des Hauses in mehrere Räume, wobei das sogenannte „Haus“ von nun an als Küche Verwendung fand, hielt auch der Kachelofen aus der Werkstätte des städtischen Hafners und als eine auch in diesem Falle aus der Stadt auf das Land verpflanzte Mode seinen Einzug in die Bauernstube, wo er seinen Platz durch vier Jahrhunderte hindurch behielt. Erst die neuere Zeit hat angefangen, dieses altehrwürdige, zugleich praktische und gemütliche Einrichtungsstück aus dem Bauernhaus zu verdrängen. Noch immer aber gibt es auf dem Lande viele hunderte von sächsischen Wohnungen, die ihren „Lutherofen“ nicht gegen den charakterlosen Blechofen eingetauscht haben.

Der Aufbau dieser Oefen entbehrt durchgängig einer reicheren architektonischen Struktur, wie er in so entzückenden Formen in der Schweiz, in Süddeutschland und Oesterreich beobachtet werden kann. Der große aus Kacheln aufgebaute Ofenwürfel ruht ausnahmslos auf einer Ofenbank, die neben den warmen Kacheln reichlich Raum zum Liegen und Sitzen darbot. Feuer wurde in dem Kachelofen selbst nicht angemacht, vielmehr befand sich die Feuerungsstelle in der Regel „im Haus“ und nur die erwärmte Luft wurde dem Lutherofen zugeführt, der nun als Speicher und Sammelstelle für die Wärme diente. Um sie länger festzuhalten,

wurden schon im 16. Jahrhundert Wollabfälle, die man von den Tuchscherern kaufte,[1] in die Zwischenwände des Kachelofens gestopft.[2] In der Kronstädter Stadthannenrechnung vom Jahre 1545 wurden ausgegeben: „Simoni figulo, sarcivit fornacem in praetorio, etiam paravit eo novas fodulas. pro tomento et 1 mercenario asp. 31“.[3] Dieses System stellt also die einfachste Lösung des Problems der Heißluftheizung dar und ermöglichte eine gleichmäßige und sparsame, dabei reine Durchwärmung des Raumes. Später wurde auch ein kombiniertes System angewendet, indem man in ein und demselben Raum in Verbindung mit dem Kachelofen einen Blechofen brachte, der seine heiße Luft an den Lutherofen abgab. Die äußere Form des Kachelofens war im ganzen Lande die gleiche, nur im Bistritzer Gelände liebte man es, den Lutherofen größer und massiger, meistens aus einfarbigen Kacheln aufzubauen.

Wichtiger als die kurz skizzierte technische Einrichtung des sächsischen Kachelofens ist nun die künstlerische Ausgestaltung, seine Verzierung, seine Farbe.

Schüsselkacheln, die bekanntlich die älteste Form der Ofenkacheln darstellen, sind in Siebenbürgen wahrscheinlich nicht angefertigt worden. Die ältesten erhaltenen Stücke entstammen jener Zeit des späten Mittelalters, wo der Sinn für die Plastik bereits dominierte. Deshalb beginnt auch die Entwicklungsreihe der siebenbürgischen Ofenkacheln mit einem Stück, das ebenso wie die folgenden Exemplare im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt aufbewahrt wird und in flachem Relief eine sehr ungeschickte Darstellung des heiligen Georg zur Anschauung bringt.[4] Das Drachentier ringelt sich auf dem Boden, St. Georg schwingt das Schwert, im Garten neben der Burg harrt die Jungfrau des befreienden Ritters. Noch fehlt die Glasur, die Zeichnung ist ungeschickt, von großer Naivität, der Stil deutet auf das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts. Während diese Kachel offenbar aus freier Hand modelliert wurde,

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 358.
[2] Ebenda S. 177 und 358.
[3] Ebenda S. 282.
[4] s. Tafel XXI, 1.

zeigt eine ungefähr gleichaltrige bereits die Anwendung der Form.[1] Auch sie ist nicht glasiert und stellt einen springenden geflügelten Löwen dar. Der Rand ist mit einem dreieckigen Kerbmuster versehen. Die Zeichnung offenbart eine bewußte Stilisierung und ist nicht ohne Geschick behandelt.[2]

Etwa hundert Jahre jünger, aus der Zeit um 1475, ist eine unglasierte Kachel mit dem Relief eines gewappneten Ritters mit eingelegter Lanze.[3] Auf einer heraldischen, ebenfalls unglasierten Kachel hält ein sitzender Löwe das Hermannnstädter Wappen und ein Banner mit der Inschrift: „GOT IST GERECHT 1675".[4] Ueberaus ungeschickt in der Zeichnung ist dieses Stück doch lehrreich, schon durch seine unleugbare Beziehung auf die Zentrale des Deutschtums in Siebenbürgen, auf Hermannstadt. Die Motive dieses Reliefs gehen gewiß auf die gleiche Quelle, wie viele andere Zeichnungen des damaligen Gewerbes zurück, auf Holzschnitte und Kupferstiche, kurz auf das Gemeingut damaliger Formen, denn gerade auch die Geschichte der Kunst in Siebenbürgen bietet einen Beweis für die Tatsache, daß die stilistischen Grundtypen und Formideale eine ungeheure Lebenskraft und Ausstrahlungsfähigkeit besitzen.

Im 16. Jahrhundert setzte sich die glasierte Ofenkachel überall durch und zwar war zunächst die Einfärbigkeit allgemein üblich. Die grüne Kupferglasur dominiert, doch steht daneben auch die schwarze Manganglasur im Gebrauch. Von jetzt an verfügt der Hafner über Modelle und erzielt dadurch eine vergrößerte Gleichmäßigkeit der Ausführung und eine gesteigerte Raschheit der Herstellung. Als Dekoration der Kacheln sind nun neben Früchten, besonders neben der Weintraube vor allem der Löwe und der Hirsch in ruhiger Haltung und einer gedrängten, etwas nüchternen Stilisierung als flaches Relief sehr beliebt. Einen doppeltgeschwänzten Löwen mit Tulpen und Nelken, sowie mit anderen Zutaten zeigt eine Anzahl grünglasierter Kacheln in der Sammlung Sigerus.[5] Das einförmige Bild, das die Ofen-

[1] s. Tafel XXI, 4.
[2] Vergl. die Abbildung einer ähnlichen Kachel in den Mitteilungen der C. C. Bd. XXI, S. 188 und XXIII, S. 143.
[3] s. Tafel XXI, 3.
[4] s. Tafel XXI, 2.
[5] s. Tafel XXI, 5.

kachel dieser Periode gewährt, ändert sich gegen das Ende des Jahrhunderts. Aus dieser Zeit stammen drei bunt glasierte Kachelbruchstücke im Museum Alt-Schäßburg. Auf einem dieser Fragmente erkennt man noch die Helmzier eines Wappens. Auf dem zweiten findet sich die Darstellung eines Bogenschützen zu Pferde und auf dem dritten Stück eine Pietà.

Im 17. Jahrhundert bricht sich die Renaissance auf diesem Gebiete vollständig Bahn, bedeutend später wie anderwärts. Sie setzt bezeichnend genug gleich mit voller Kraft ein und führt in die stillen Hafnerwerkstätten eine Fülle von neuen Ideen der Dekoration ein, der man die Freude anmerkt, die sie den bescheidenen Meistern bereitete. Seine Motive holt sich der Ofensetzer aus dem großen Arsenal der neuen Richtung und verwendet mit gleicher Liebe die Arabesken, wie das stilisierte Pflanzenornament. Dabei wird nicht selten eine Schönheit der Zeichnung erzielt bei der Schwung und Geschmack in gleicher Weise fesseln. Reizend ist nach dieser Richtung hin eine Kachel im Brukenthalschen Museum mit einer Vase, aus der ein Nelkenstrauß hervorwächst. Gerne werden die Ofenkacheln dieser Periode von zwei Pilastern flankiert.[1] Hin und wieder wird das Muster auch als Tapetenmuster gebildet, so daß die ganze Kachelwand eine zusammenhängende Fläche mit einem einheitlichen Muster darstellt.[2]

Wahrscheinlich ist es, daß im 17. Jahrhundert die Herstellung der Ofenkacheln aus der Stadt auf das Land wanderte, denn nur so können wir es uns erklären, daß die Musterung und die Verzierungen dieser Zeit eine deutliche Umbildung und Umformung im Sinne des bäuerlichen Geschmackes zu erfahren beginnen. Vor allem bildet sich besonders in Agnetheln[3] und in Keisd eine zünftige Tradition auch nach der technisch-stilistischen Seite aus, und was heute noch an Kachelöfen vor-

---

[1] s. Tafel XXII, 6, 7, 8.
[2] s. Tafel XXII, 1, 2.
[3] s. Tafel XXII, 5. Dieselbe Kachel, die nachweisbar in Agnetheln hergestellt wurde, wird auch bei Pap. a. a. O., S. 229 reproduziert.

handen ist, ist zum allergrößten Teile aus diesen beiden Orten hervorgegangen.

Die größere Einheitlichkeit zeigen die Keisder Oefen. Ihre Kacheln sind durchgehends zweifärbig, von weißem Grunde hebt sich das blaue Muster ab. In einer Stilisierung, die den bäuerlichen Charakter in vorzüglicher Weise zum Ausdruck bringt, wissen diese Dorfkünstler das Motiv der Traube und der Tulpe zu großen Ornamenten zu verarbeiten, die sich über die ganze Ofenwand ausbreiten und den Kachelofen zu dem künstlerisch wertvollsten Stück des ganzen Hauses ausgestalten. Oft mit Jahreszahlen versehen, die jüngste: 1888 las der Verfasser auf einem Ofen in Groß-Laßlen, gehen sie bis in die letzte Vergangenheit herauf. Die Anordnung des Ornamentes auf der Vorderseite ist in der Regel die, daß aus einer Vase, oder einem auch nur phantastisch gezeichneten Mittelkörper nach beiden Seiten sich symmetrisch verteilende Ranken mit Tulpenblättern oder Tulpenknospen hervorwachsen. Die Schmalseite zeigt ein entsprechend einfacheres Muster. Der Ofen trägt in der Regel einen Zinnenkranz über einem bemalten Gesimse und an der Eckkante das Schachbrettmuster, das eben so wie für die Draaser auch für die Keisder Bauernmajoliken kennzeichnend ist.

Während die Keisder Oefen sich in ihren Motiven auf einige wenige Vorwürfe beschränken, zeigen die aus Agnetheln hervorgegangenen Kacheln eine größere Mannigfaltigkeit. Leider sind sie nicht buntfarbig, sondern meistens nur in kupfergrüner Glasur gehalten. Ihre Datierung muß trotz der nicht seltenen Jahreszahlen mit Vorsicht bewertet werden, da dem Verfasser eine aus grünen, mit einer grobzügig stilisierten Pflanze versehenen Kacheln zusammengesetzter Ofen in Groß-Laßlen bekannt ist, der die Jahreszahl 1825 trägt und ganz neu erst 1891 gekauft worden ist. Es ist das ein Zeichen dafür, wie lange das einzelne Modell im Gebrauche stand.

Der große Unterschied zwischen den Keisder und den Agnethler Oefen besteht darin, daß der Keisder Ofner seine Ornamente aus freier Hand mit dem Pinsel auf den weißen Grund auftrug, während der Agnethler sich seiner Modelle bediente. Künstlerisch höher standen gewiß die ersteren, aber den Agnethlern muß zugestanden werden, daß sie durch die Benutzung

ererbter und nachgebildeter Formen alte Typen und Motive bis in die neueste Zeit bewahrt haben. Jene Löwen und Hirsche stammen ihrer Zeichnung nach noch aus dem 15. Jahrhundert, vielleicht aus noch früherer Zeit und sind trotzdem zum überwiegenden Teile tatsächlich erst in den letzten Jahrzehnten hergestellt worden. Kulturhistorisch lehrreich ist die Tatsache, daß diese bäuerlichen Ofenfabrikanten mit ihren Kacheln die Jahrmärkte bereisten, was sie noch vor wenigen Jahren getan haben.

Worin beruht nun die unzweifelhafte Tatsache, daß diese sächsischen Kachelöfen Stil haben? Wir meinen darin, daß auch auf sie das Wort Falkes Anwendung findet: „Ein Gerät hat Stil, wenn es in vollendeter Weise das ist, was es sein soll, wenn es genau die Konsequenz seiner Bestimmung ist und diese Bestimmung mit unzweifelhafter Klarheit an der Stirne trägt.“ [1]

Die Erzeugnisse der siebenbürgisch-sächsischen Keramik machen durchaus den Eindruck, daß sie auf alten Traditionen entstanden sind, die ihre Pflege besonders in den organisierten Verbänden der Zünfte fanden. Im Jahre 1589 wird die Birthälmer Töpferzunft in einem Schutzbriefe des Fürsten Siegmund Bathori genannt. Sie hat schon 1580 an der Töpferunionssitzung in Hermannstadt teilgenommen.[2]

In einem Verzeichnis der Mediascher Zünfte vom Jahre 1642 werden die luti figuli, die Tontöpfer angeführt,[3] in Agnetheln aber schließen sie sich 1776, als es sieben Meister im Orte gab, zusammen. Noch ist das Zunftbuch erhalten und als älteste Eintragung am 16. Januar des Gründungsjahres darin vermerkt: „Zuerst, der sich in die ehrliche Töpfner Zech einrichten will, der soll zuerst ein anmelden, und soll niederlegen einen halben Eimer Wein, ein halb Brod, ein guten Rind Braden, Zum andern der ausführung des Meister Stück, einen Eimer Wein und ein essen auf den Tüsch. Drittens wenn einer sich in (die) Zech einrichten (will) soll nieder legen 10 teutsche Gulden.

---

[1] Jakob v. Falke: Die Kunst im Hause. Wien 1882. S. 226.

[2] Vergl. Johann Michael Salzer: Der königl. freie Markt Birthälm in Siebenbürgen. Wien 1881. S. 343.

[3] Vergl. Andreas Gräser: Umrisse zur Geschichte der Stadt Mediasch. Hermannstadt 1862. S. 38.

Dieses haben wir erhalten in Herrmannstadt den 16. Jan. 1776.

Zuerst Michel Baltes, Johann Theil, Michel Konnert, Michel Klös, Michel Seiwert, Georg Mältzer, Martin Graeff.“ [1]

Wichtig erscheint uns in diesen Bestimmungen die Erwähnung des Meisterstückes, woraus doch hervorgeht, daß auch in der Zunft der Töpfer auf tüchtige Arbeit gehalten wurde. —

Während die Entwickelung des bäuerlichen Kachelofens ihre eigenen und durch den Charakter der Bauernkunst bedingten Wege ging, schließen sich die Kacheln des städtischen Töpfers und Ofenerzeugers enger an die großen Stilströmungen an.

In der Zeit der Renaissance wurden die konstruktiven Elemente als ornamentale Zugaben und Bestandteile der Gesamtzeichnung verwendet,[2] in der Zeit des Barock macht man von Schnörkeln und Bogen reichlich Gebrauch, konstruiert daraus zusammenhängende, über die ganze Ofenwand sich verteilende Muster und setzt in die Füllungen Trauben oder eine Blüte.[3] Eigenartig ist das vierfach geflügelte Engelsköpfchen zwischen Arabesken, wie es sich auf einem Exemplar im Brukenthalschen Museum erhalten hat.[4] Diese städtischen Ofenkacheln unterscheiden sich von den bäuerlichen auch durch die kompliziertere Art ihrer Herstellung. Die Bauernkacheln kennen nur zweierlei Arten von Dekoration. Entweder war das Ornament der einfarbigen Kachel durch den Gebrauch des Modells aufgedrückt oder es wurde auf die zuvor grundierte Fläche mit dem Pinsel aufgemalt. Die doppelfarbigen Kacheln des städtischen Meisters verbanden die beiden Techniken, das erhöhte Muster wurde aufgepreßt und nach dem Ueberzug mit einer weißen Glasur gewöhnlich mit Kobaltblau bemalt. Eine schöne Ofenkachel im Brukenthalschen Museum bietet dafür den Beleg.[5]

Die eigentlichen Stile des 18. Jahrhunderts haben auf die siebenbürgisch-sächsische Keramik nur geringen Einfluß zu ge-

---

[1] Vergl. V. A. Eitel: Aus der Vergangenheit und Gegenwart des königl. freien Marktes Agnetheln Hermannstadt 1901. S. 21f.
[2] s. Tafel XXII, 6, 7, 8.
[3] s. Tafel XXII, 3, 4.
[4] s. Tafel XXI, 7.
[5] s. Tafel XXII, 6.

winnen vermocht. So zeigt sich eine Nachwirkung des Klassizismus in einer ungebrannten Kachel im Brukenthalschen Museum.[1] Aber solche Stücke gehören zu den größten Seltenheiten. Die bäuerliche Keramik hatte eine außerhalb der großen Stilbewegungen stehende Richtung eingeschlagen und in den Städten arbeitete man die seltener werdenden Aufträge mit Hilfe der alten Modellformen aus. Dazu kam, daß man den Kachelofen gerade in dieser Zeit aus dem bürgerlichen Wohnhause zu entfernen begann, der eiserne runde Gußofen, oder der aus gegossenen, mit biblischen Reliefs versehenen Platten zusammengesetzte Ofenkasten, von dem sich ein schönes Exemplar im Museum Alt-Schäßburg und eine einzelne Platte im Brukenthalschen Museum vorfindet, trat an die Stelle des großväterlichen Majolikaofens, wenn man sich nicht, dem Beispiele Samuel von Brukenthals folgend, weiße Porzellanöfen kommen ließ.

Mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts gewann es den Anschein, als sollte die zunehmende Verbreitung von feinerem Geschirr, das umsomehr Anhänger fand, je mehr das Zinn außer Gebrauch kam, in Siebenbürgen eine eigene Industrie begründen. An mehreren Orten wurde der Versuch gemacht, den Bedarf des Landes durch fabrikmäßig hergestellte Ware zu decken. „Zu Görgény, Klausenburg und Hermannstadt wird viel Majolika verfertigt", berichtet Klees im Jahre 1824.[2]

Den aufgezählten Orten vergißt der Verfasser Batiz hinzuzuzählen und berichtigt sich einige Seiten später selber wenn er sagt: „Siebenbürgen hat vier Fayencefabriken und man gibt dem gelblichen, ziemlich feinen Battiser Geschirr den Vorzug, doch macht auch schon die der freiherrlichen Bornemissaschen Familie gehörige Fabrik zu Görgény ziemliche Fortschritte."

Außer diesen Fabriken von Majolikawaren gab es noch eine in Kronstadt. Sie wurde im Anfang des 19. Jahrhunderts von dem Italiener Perotti errichtet. Die von diesem Manne erzeugten Waren wurden mit der Marke KRONSTADT versehen. Die Masse war gelblich, die Glasur dick. Zwei Teller

---

[1] s. Tafel XXI, 8.

[2] J. Klees: Darstellung des Fabriks- und Gewerbewesens. Wien 1824. Bd. II, S. 803.

dieser Fabrik befinden sich im Karpathenvereinsmuseum zu Hermannstadt, das überhaupt die größte Sammlung an siebenbürgisch-sächsischer Keramik enthält. Der eine ist eine einfärbige Kopie des bekannten Zinntellers: Hodie mihi, cras tibi. Der andere trägt in einem Traubenkranz en relief die Darstellung eines Bacchanals. Die Trauben sind dunkelblau, das Laub hellgrün gehalten. Erwähnenswert ist es, daß sich Kopien des Hodie mihi Zinntellers auch mit der eingepreßten Marke: Hermannstadt und Klausenburg vorfinden.

Von all diesen Fabriken war die des Grafen Olivier Bethlen die bedeutendste. Sie befand sich auf seinem Gut in Batiz, wurde von dem Franzosen D'André im Jahre 1811 gegründet und auf eigene Rechnung betrieben. Der Fabrikant zahlte dem gräflichen Grundherrn an Pacht und für 150 Klaftern Brennholz jährlich die Summe von 4000 fl Wiener Währung. Dieser verhältnismäßig sehr hohe Betrag und die Beschäftigung von 50 Arbeitern beweisen, welch großen Umfang hier die Fabrikation angenommen hatte. In den siebenbürgischen Städten hatte er Niederlagen, exportierte aber auch nach Südungarn und Rumänien und konnte sich bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts behaupten. Zu einem solch außergewöhnlichen Erfolg hatte D'André den richtigen Weg gewählt, denn er vermied in seinem Tafelgeschirr die eigene Phantasie schaffen zu lassen und mit der fertigen Ware den Geschmack des kaufenden Publikums zu beeinflussen. Er paßte sich vielmehr der herrschenden Mode an und hielt sich an das Genre des Alt-Wiener Porzellans. Die Masse ist gelblich, die Dekoration stets geschmackvoll. Im Jahre 1838 erzeugte D'André auch schwarzes schön glasiertes Geschirr mit Goldverzierung. Die Marke bestand in einem gegreßten BATIZ oder in einem Schildchen mit einer Krone über dem Worte BATIZ.

Trotzdem sich diese Fabrik als leistungsfähig erwiesen hatte, so konnte sie der übermäßigen Konkurrenz des massenhaft eingeführten böhmischen Porzellans auf die Dauer nicht die Spitze bieten. Nach nicht unrühmlichem Bestand erlag sie ihren Gegnern. Die Zeit war eben noch nicht gekommen, daß ein Provinzetablissement den Wettkampf mit den Fabriken der Zentralen hätte aufnehmen können. In stets wachsendem Strom flutete das nun

nicht mehr aus Ton, sondern aus Glas, Eisen, Blechemail und Porzellan hergestellte Tafel- und Küchengeschirr herein, der bescheidene Töpfer der Stadt und des Dorfes sah sich genötigt, seinen Betrieb einzuschränken oder ganz aufzulassen. Sein Gewerbe, das einstmals mit Bewußtsein von künstlerischem Geist getragen wurde, erzeugt heute nur noch ordinäres irdenes Geschirr, das außerhalb aller Kunst steht. Es ist die alte Klage aller Freunde der Volkskunst, daß die Zeit die künstlerische Kultur der Landbevölkerung vernichtet. Auch in Siebenbürgen ist solche Klage nur allzusehr begründet.

Der Möbelbau.

Aus der romanischen Periode Siebenbürgens, die auf dem Gebiete der Architektur bis zum Jahre 1300 angedauert hat, sind keine Möbelstücke erhalten geblieben. Wahrscheinlich ist es, daß die Geräte der häuslichen Einrichtung in jener Zeit, deren man nicht ermangeln konnte, ohne alle Kunst hergestellt wurden, indem man Bänke, Tische und Truhen aus schweren Balken und Pfosten roh zusammenzimmerte. Schwerlich hat das Hausgerät dieses Abschnittes, in dem es selbst in den Städten hauptsächlich nur Holzhäuser gab, eine künstlerische Ausgestaltung erhalten.

Deshalb setzt auch die Geschichte des Möbelbaues innerhalb der deutschen Siedelung in Siebenbürgen erst mit der gotischen Epoche ein. Aber voll und reich und hochentwickelt ist dieser Möbelbau nicht gewesen, denn dazu fehlten alle Vorbedingungen, fehlte vor allem eine ausgebildete Wohnungskultur. Die städtische Wohnung war eng und beschränkt, und bis in die jüngste Vergangenheit begnügte man sich mit wenigen Räumen. Dazu kam noch als besonders ausschlaggebend hinzu, daß es an dem Beispiel tonangebender Herrn und Familien gebrach. Keine glänzende Ritterburg mit dem Luxus einer auch von künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Lebensweise wirkte mit ihren Gemächern und Sälen beispielgebend auch auf den Patrizier in der Stadt, kein reicher Kirchenfürst wohnte hier und reizte mit seiner stilvollen und bequem eingerichteten Residenz den städtischen Oberbeamten zur Nachahmung, denn selbst der Generaldechant des Mediascher Kapitels, dessen Amt sich später zu dem eines Superintendenten der evangelischen Landeskirche entwickelte, wohnte nicht schlechter oder kaum um vieles besser, wie jeder andere Land-

pfarrer. Deshalb tragen alle Denkmäler des gotischen Möbelbaues, und es sind nicht viele, den Stempel der Armut an ihrer Stirne. Es sind keineswegs Stücke mit reichster Schnitzerei oder kostbaren Intarsien, die aus dieser Zeit die Gegenwart grüßen, aber sie haben dennoch den Anspruch auf jene Reinheit des Stils, die nur dann entstehen kann, wenn der betreffende Meister an der künstlerischen Bewegung seiner Zeit vollen Anteil hat.

Die Ornamentik der gotischen Möbelstücke ist beinahe in allen Fällen als Flachschnitzerei,[1] die durch Ausgründung gewonnen wird, behandelt. Die Zeichnung dieser Ornamente ist durchgängig von einer entzückenden Sicherheit in der Beherrschung des ornamentalen Gedankens und von einer Leichtflüssigkeit, die sicherlich nicht als das Resultat mühsamen Nachdenkens angesehen werden kann. Man hat ihr gegenüber das Gefühl, daß der Tischler aus einer reichen Schatzkammer geschöpft hat, die eben das Gemeingut dieser Periode gewesen ist. Denn diese gotische Ornamentik ist von der Gotik anderer Länder in nichts unterschieden, sodaß man gezwungen ist, an die Zusammenhänge der deutschen und der siebenbürgisch-sächsischen Kunst zu denken, deren auch im Verlauf unserer Darstellung des öfteren Erwähnung getan worden ist.

Wie überall, so hat auch in Siebenbürgen die gotische Tischlerei von zwei Seiten ihre Aufträge erhalten, von der Kirche und von dem Bürgerhaus, beziehungsweise von den städtischen öffentlichen Gebäuden.

Ihr Bestes hat die Gotik auf diesem Felde im Altarbau geleistet. Die gotischen Altäre zu Malmkrog,[2] Mediasch,[3] Schaas,[4] Birthälm, Bogeschdorf, Reußdorf, Schäßburg, Meeburg, Radeln, Schmiegen und Heldsdorf, zu denen noch die verloren gegangenen oder ab-

---

[1] s. Tafel XXIII.

[2] Vergl. V. Roth: Das Altarwerk zu Malmkrog. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXV. Nr. 9 u. 10.

[3] Vergl. derselbe: Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXIV, S. 3 ff.

[4] Vergl. derselbe: Der Altar der heiligen Sippe in Schaas. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXIX, Nr. 1 u. 2.

getragenen Altäre zu Groß-Schenk, Pretai und Heltau gehörten, sind Zeugnisse einer hochentwickelten Technik, die mit allen Mitteln der damaligen Zeit wohl vertraut war. Hierher gehört auch der Altar in Taterloch, der ursprünglich in Seiden aufgestellt war. Die Inschrift „Michael Hartmann Birthalmensis Fecit Anno 1715" bezieht sich auf die in Abscheu erregender Weise durchgeführte Erneuerung und Vernichtung der alten Gemälde.

Der älteste dieser Altäre, deren Entwurf und Zeichnung auch in Siebenbürgen von Künstlern herrührt, ist der Altar in Malmkrog, zugleich das früheste gotische Denkmal aus Holz. Wahrscheinlich schon in dem Beginn des 15. Jahrhunderts errichtet, zeigen die Trümmer der einstmaligen Bekrönung in ihren drei Fialen über einer schönen Galerie von Vierpässen eine volle Vertrautheit mit den gotischen Formelementen und mit der Technik der Vergoldung, von der freilich nur noch der Kreidegrund auf der Leinwandunterlage erhalten ist. Während der große Mühlbächer Altar, in dem wir ein Werk des Veit Stoß erblicken und der zwischen den Jahren 1490 und 1496 errichtet wurde, nur in den Schnitzereien, die den oberen Teil des Mittelschreins und der vier Flügelreliefs[1] abschließen, eine in ihren naturalisierenden Anklängen freilich schon entartende Gotik aufweisen, steht der entschieden jüngere Altar der Mediascher evangelischen Stadtpfarrkirche ganz im Zeichen der Spätgotik. Besonders zeigt sich das in dem aus einem Geflecht von Bogen und auslaufenden Fialen zusammengesetzten Baldachin im Mittelschrein, während die Bekrönung einfacher gehalten ist.

Ebenso kompliziert ist der Baldachin im Mittelschrein des Meeburger Altares, der im Jahre 1513 errichtet worden war, leider aber ohne Bekrönung, ebenso wie die Altäre in Schweischer, Radeln, Reußdorf und Schäßburg.[2]

Ein Kabinettstückchen des spätgotischen Altarbaues ist der Altar in Bogeschdorf. Er stammt aus dem Jahre 1518 und ist

---

[1] s. die Abbildungen bei V. Roth: Geschichte der deutschen Plastik etc., Tafel IX u. X. — Derselbe: Das Mühlbächer Altarwerk. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXII, S. 40 ff.

[2] Dieser Altar wird im Museum Alt-Schäßburg aufbewahrt.

in seinen Ausmaßen von einer entzückenden Harmonie der einzelnen Teile. Das gotische, geschnitzte und durchbrochene Rankenornament, mit dem der Altarschrein in seinem oberen Teil abgeschlossen wird,[1] ist eine feine Arbeit, die auf eine große Uebung im Gebrauch des Schnitzmessers deutet, aber noch feiner ist die aus drei Türmchen und aus zwei mit einem überaus zarten Arabeskengewinde ausgefüllten Seitenteilen bestehende Bekrönung. Die spiralförmig gewundenen Turmhelme, die sich ausbiegenden Fialen, das Filigran der prächtigen Arabesken atmen den Geist der reinsten Spätgotik.

Derselbe Meister nun, der das Schnitzwerk des Bogeschdorfer Altars geliefert hat und der gewiß nicht ein Sachse gewesen ist, hat nun auch die Schnitzereien für den großen Altar in Birthälm[2] und den kleineren in Schaas hergestellt, denn die Konstruktion der genannten Seitenteile der Bekrönung, sowie die Zeichnung der Arabesken weisen eine augenfällige Uebereinstimmung auf.[3]

Auch der Altar in Schmiegen, dessen Gemälde zu den schönsten Werken der siebenbürgischen Malerei gehören, besaß eine geschnitzte Bekrönung, die freilich nur noch in Trümmern vorhanden ist.

Die Schnitzereien dieser Altäre waren meistens echt vergoldet und da auch das übrige Holzwerk des Altargerüstes immer polychrom gehalten wurde, so wurde damit im Verein mit der Leuchtkraft der Gemälde eine Wirkung harmonischer Art erzielt, der man sich vor diesen Werken immer wieder gerne hingiebt. Wie weit das Wohlgefallen an vergoldetem Schnitzwerk ging, beweist u. a. auch der Radler Altar, dessen Meister auf den oberen Teil der Gemälde der offenen Altarflügel ein schwungvolles Arabeskenwerk aus vergoldetem Holz legte. Offenbar hatte dieses Rankenwerk denselben Zweck, dem das in den noch nassen Malgrund eingegrabene und mit Blattgold überzogene Muster von

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Geschichte der deutschen Plastik etc., Tafel XIII.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Geschichte der deutschen Baukunst etc., Tafel X, 3.

[3] Ueber die weitere Verwandtschaft dieser Altargruppe vergl. Roth: Der Altar der hlg. Sippe in Schaas, a. a. O., S. 2 f.

Trauben, Granatäpfeln oder anderen Motiven diente, das prächtige Farbenspiel des ganzen Werkes zu erhöhen. Daß sich diese Art von dekorativer Steigerung der Gemälde aus dem alten Goldgrund der deutschen rheinischen Schulen entwickelt haben, darf man vielleicht annehmen. Inwieweit übrigens die siebenbürgisch-sächsischen Altarbauten zum Teil mit Veit Stoß in Zusammenhang stehen, ist mehrfach betont worden,[1] hier genügt es, nochmals darauf hinzuweisen, daß jeder Schnitt, der an dem Holzwerk dieser Altäre getan und jeder Pinselstrich, der an ihre Gemälde gewendet wurde, aus der großen Quelle der deutschen, vor allem der süddeutschen Kunst jener Zeit geschöpft sind, die in ihren weitesten Ausstrahlungen bis in die Täler Siebenbürgens reichte.

Die Männer, die diese Altäre geschaffen haben, waren Künstler im rechten Sinne, wie aber auch in die Werkstätten der Tischler jener Tage wirklicher Kunstsinn gelangte, das zeigen besonders auch die Chorgestühle,[2] die durchgehends aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Wenn diesen Gestühlen bei weitem nicht jene Bedeutung zukommt, die das Gestühl des Georg Syrlin im Ulmer Münster beanspruchen kann, so zeugen sie doch in ihren Proportionen und ihrer Dekoration von jener Tüchtigkeit und ansprechenden Formensicherheit, die zu den Kennzeichen des damaligen Handwerkers gehören. Die meisten dieser Gestühle weisen übrigens untereinander eine so große Aehnlichkeit auf, daß man unschwer in ihnen die Arbeiten einer Werkstätte erkennen kann, deren Inhaber seinen Wohnsitz in Mediasch oder in Schäßburg gehabt haben mag. Die Schnitzereien dieser Chorgestühle bestehen nun durchwegs in der Ausgründung gotischer Flachornamente[3] und nur in die Backenteile sind zuweilen durchbrochene Architekturverzierungen in der Form von spitzbogigen Fenstern mit Maßwerk eingelassen. Einesteils als Schnitzereien auf den verbindenden Leisten, andernteils auf den Füllungstafeln sind diese Ornamente ihrem Charakter nach

---

[1] Vergl. Roth: Geschichte der deutschen Plastik etc. S. 56 ff.; derselbe: Deutsche Bildhauer in Siebenbürgen, IV. Siebenb. deutsches Tageblatt 1906, Nr. 9948.

[2] Fr. W. Seraphin: Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß in Kronstadt. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXIX. S. 97 ff.

[3] s. Tafel XXIII.

stilisierte Pflanzenzeichnungen, wie sie die gerade auf diesem Gebiete so üppige Phantasie der Gotik hervorgebracht hat.[1] Nicht selten aber zeigen die Verbindungsleisten eine Intarsion von nur geringer Abwechslung der Motive. Entweder ist sie mosaikartig behandelt, oder es ist in ermüdender Wiederholung ein Turm über dem anderen angebracht.

Jene Füllungstafeln aber, die uns an einigen siebenbürgisch-sächsischen Chorgestühlen aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts begegnen, finden sich übrigens auch sonst in ähnlicher Weise. So bewahrt das Kunstgewerbemuseum in Berlin eine Reihe von Fülltafeln, die aus Tirol stammen und die Jahreszahl 1532 tragen.[2]

Das älteste Chorgestühl, leider teilweise schlecht restauriert, befindet sich in der ev. Kirche zu Baaßen. Es trägt die Jahreszahl 1503 und das Monogramm RFL. Etwas jünger ist das Gestühl auf der Südseite des Chores in der Stadtpfarrkirche zu Bistritz,[3] rein in der Form und tadellos in der Technik. Besonders schön sind die Ornamente der Tafelfüllungen der Rückwand. Die Inschrift an dem Gesimse, in lateinischen Initialen gehalten, lautet: „HOC OPVS FECIT FIERI DOMINVS GEORGIVS MAGISTER HOSPITALENSIS A(NNO) D(OMINI) 1508 PER MAGISTRV(M) „ANTHONIS(I) MENSATORE(M).“ Mit diesem Stück enge verwandt ist das Gestühl auf der Nordseite derselben Kirche mit der Jahreszahl 1516. Es trägt die Inschrift: „HOC OPVS FIERI FECIT VENERABILIS PATER BENEDICTVS DE BETHLEEM ORDINIS

---

[1] Vergl. Ferdinand Luthmer: Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig (ohne Erscheinungsjahr) S. 37, — und Justus Brinckmann: Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Beschreibung der Möbel- und Holzschnitzereien. Hamburg 1894. Hier heißt es S. 7: «In Schwaben, in der Schweiz und in Tirol, seltener im Norden tritt das naturalistische Ornament der Spätgotik an den Kastenmöbeln noch in besonderer Weise auf. Es erhebt sich nicht plastisch über die Brettfläche, sondern setzt sich flach von ausgestochenem, dunkel gefärbtem Grunde ab und wird durch vertiefte markige Innenzeichnung, leichte Schattenangabe, bisweilen auch durch Bemalung in seiner Wirkung gehoben.»

[2] s. die Abbildung bei J. v. Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. S. 145.

[3] s. «Kirchliche Kunstdenkmäler etc.» Serie II, Tafel 8. Text dazu S. 10 f.

P(RAE)DICATORVM AD HONOREM BEATE MARIE V(IR)GINIS.“ [1]

Am reichsten mit solchen gotischen Chorgestühlen ist die evangelische Kirche in Birthälm ausgestattet. Sie stammen zum Teil aus dem Jahre 1514 und zum Teil aus dem Jahr 1523[2] und sind nicht nur im Chor, hier als Achtsitzer und als Zwölfsitzer gebaut, sondern auch im Schiff verteilt. Die Ornamentik ist ganz stilgemäß als Flächendekoration aufgefaßt und durchgeführt. Die Füllungen der Rückwand weisen jene einfache Holzintarsia auf, von der wir schon oben sprachen.

Ebenfalls aus dem Jahre 1523 stammt das Gestühl in der Bergkirche zu Schäßburg, laut der in das Ornament der letzten östlichen Fülltafel eingeschnittenen Jahreszahl.[3] Die genaue Uebereinstimmung mit den Intarsien und Ornamenten auf den Birthälmer Gestühlen nötigt zu der Annahme, daß es ebenfalls aus der Werkstätte des Meisters der Birthälmer Gestühle hervorgegangen ist.

Während aber die Ornamentik der Füllungen, ebenso wie die Charaktere des in Mönchsminuskel verfaßten Spruches, der sich über die Tafeln der Rückwand hinzieht: „Wer yn dys gestül will stan Und nit latyn reden kan, der solt bleiben draus das man ym nit mit Kolben laus,“ die reinste Spätgotik zeigen, ist das krönende Gesimse, nicht wie z. B. auch in Malmkrog, Schmiegen und Baaßen mit einem langgezogenen, einheitlichen Rankenornament in Flachschnitzerei verziert, sondern es trägt ein Relief von Guirlanden mit Vögeln und Früchten. Das Ornament ist also plastisch geworden — die Renaissance hat an diesem Gestühl der Gotik die Hand gereicht.

Reine Gotik begegnet wieder an dem achtsitzigen Gestühl in der evangelischen Kirche zu Bogeschdorf mit Mosaikintarsien in den Fülltafeln der Rückwand und mit denselben schwung- und phantasievollen Ornamenten, die uns an diesen Gestühlen so sehr entzücken. Auf der Südseite des Chores in derselben Kirche befindet sich nun ein zweites Gestühl mit vier Sitzen, dem

---

[1] Ebenda.
[2] Vergl. Salzer, a. a. O., S. 86 f.
[3] s. Tafel XXIII.

dadurch besondere Bedeutung zukommt, weil es den Namen seines Verfertigers bewahrt hat. Am gewölbten Abschluß der Rückwand liest man die Inschrift: „HOC OPVS PERFECTVM PER ME JOAANNEM REYCHMVT ME(N)SATOR(EM) SCHEGESVARIENSEM[1] AD LAVDEM ET HONOREM MARIE VIRGINIS A(NNO) 1533."

Die Ornamente der Vorderwand dieser Gestühle zeigen den interessanten Versuch des Meisters „das Renaissanceornament durch flache Behandlung gewissermaßen in die alte Tradition zurückzudrängen, wie er das an einigen Fülltafeln der Vorderwand .... getan hat, wo Delphine und Greife zwischen Frucht- und Blattgewinden in formgerechter Stilisierung erscheinen."[2] In eine dieser Tafeln ist eine Eule mit der derben Umschrift hineinkomponiert: „ICH PIN EYN FOGEL VND HEYS DI AYL VND VER MICH HASSET DEN SCHENT DY PAYL."[3]

Ob Johannes Reychmut ein Siebenbürger Sachse gewesen ist, läßt sich nicht nachweisen. Da sich der Name sonst nicht mehr vorfindet, und auch der obige Spruch keine Anklänge an die siebenbürgisch-sächsische Mundart enthält, so darf man wohl in diesem Mann einen wahrscheinlich aus Süddeutschland oder aus Tirol eingewanderten Meister erblicken, der in Siebenbürgen längere Zeit gearbeitet hat.

Die andernorts geäußerte Ansicht, daß die Birthälmer, Schäßburger und Bogeschdorfer Gestühle der Hand Reychmuts zuzuschreiben sind,[4] möchten wir hier nicht mit derselben Sicherheit wiederholen. Die Wiederkehr derselben Ornamente läßt sich zwar an den Schäßburger und den Birthälmer Gestühlen wahrnehmen, aber schon die Bogeschdorfer Schnitzereien weisen untereinander und dann erst recht im Vergleich mit denen der übrigen Gestühle in der Zeichnung einen deutlichen Unterschied auf. Besonders tritt das an der Stirnwand der krönenden Zinne zu Tage. Einen unzweifelhaften Einwand gegen die Urheberschaft Reych-

---

[1] «Segesvár» — magy. Name der Stadt Schäßburg.
[2] V. Roth: Aufgabe und Ziel der siebenbürgisch-sächsischen Kunstgeschichtsforschung. Archiv des Vereins für sieb. Landeskunde XXXII, S. 652.
[3] PAYL = Beule = Beulenpest.
[4] s. Roth: Aufgabe und Ziel etc. a. a. O., S. 651.

muts bildet dieser Umstand aber nicht, freilich auch keinen Beweis für dieselbe.

Von den übrigen Gestühlen dieser Art erwähnen wir ferner das Malmkroger, das nur an der Stirnwand der krönenden Zinne eine Schnitzerei trägt, ferner die beiden Chorgestühle in Hetzeldorf, deren vorderer Teil, das Pult, verloren gegangen ist. Das eine von ihnen kündet in dem stark ausladenden Gesimse der Bekrönung mit seiner erhaben geschnitzten Eierstabe und den darüber befindlichen Blattpalmetten deutlich den Einfluß der Renaissance an, wogegen die Seitenteile mit tadellos schön gezeichneten gotischen Ornamenten versehen sind. Auch das zweite, sonst rein gotische Gestühl mit der Jahreszahl 1516 verrät in dem en relief behandelten Arabeskenwerk der Rückwandtafeln die Einwirkung einer neuen Kunstweise. Das gleiche Bestreben, die Ornamentik im Sinne der Plastik zu lösen zeigt übrigens auch ein Gestühl in Reichesdorf, nur sind hier die Arabesken nicht aufgelegt, wie an dem einen Hetzeldorfer Gestühl, sondern aus den Tafelbrettern der Füllung herausgearbeitet.

Auch an den Gestühlen in Schmiegen, in Neudorf bei Hermannstadt mit der Jahreszahl 1526, in Wurmloch aus dem Jahre 1528 und in Roseln aus dem Jahre 1535 stammend, finden sich gotische Flachschnitzereien. In Tartlau bei Kronstadt weisen die Chorgestühle, von denen das eine 1525 und 1526 als Entstehungszeit angibt, noch die alte Bemalung auf; in eines dieser Gestühle ist das Monogramm CM eingeschnitzt.

Auch die Mediascher evangelische Stadtpfarrkirche verwahrt ebenso wie die ev. Kirche in Groß-Schenk Reste alter gotischer Gestühle.

Die Farbe hat, entsprechend dem allgemeinen Gebrauch der Gotik, die das Meublement jedwelcher Bestimmung mit Ausnahme der Altäre nur sparsam bemalte, auch an unseren Gestühlen nur eine geringe Verwendung gefunden. Regelmäßig wird der ausgehobene Grund mit Schwarz bemalt und mit Rot das Arabeskenwerk gehöht, hin und wieder werden damit auch die Blattrippen eingezeichnet.

Von den sonstigen kirchlichen Möbelstücken, an denen das gotische Flachornament vorkommt, verdient der große Sakri-

steischrank aus der Klosterkirche im Museum Alt-Schäßburg infolge seiner stilsicheren Behandlung und ein ähnlicher Schrank mit dem Kronstädter Wappen in der Sakristei zu Tartlau bei Kronstadt besondere Beachtung. Ebenso ist das Wandschränkchen in der Sakristei der Bergkirche in Schäßburg eine anmutige Arbeit. Derselben Zeit dürfte die in schönen Intarsien gearbeitete Verschalung des Wandschränkchens in der Sakristei der Kronstädter Schwarzkirche angehören.

Außer diesen Gegenständen ist aus der gotischen Stilperiode noch eine Anzahl von Türen zu nennen. Eine der ältesten hat sich in dem schönen Türstock des Kapitelshofes in Bistritz erhalten. Sie stammt aus dem Jahre 1480. Zu erwähnen sind weiterhin die Sakristeitüren in Reichesdorf[1] aus dem Jahre 1516 mit feinem Holzmosaik in verschiedenen Farben und in Birthälm,[2] dann die Türen mit Flachschnitzereien im Museum Alt-Schäßburg, von denen die eine in einem Schilde zwischen den Buchstaben MK und MS die Jahreszahl 1503 trägt, die andere aber die Inschrift hat: „AW 1536 iesus christus maria mari(a)". Während an einer dritten Türe die schön geschnitzte gotische Umrahmung und die Mosaikintarsien bemerkenswert sind, fällt an einer Türe derselben Sammlung, die ebenfalls dem Anfang des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben ist, die über die ganze Türe gehende Intarsia auf. Die interessanteste Türe aus dieser Periode aber, offenbar noch dem 15. Jahrhundert angehörig, besitzt das Brukenthalsche Museum. Hier wächst aus einer Vase ein üppiges Blattornament heraus, in dessen Gewirr Hunde und Fabeltiere sich jagen. Ungemein kräftig ist das Ornament an einer im Spitzbogen abschließenden Türe aus Scholten, die sich jetzt ebenfalls im Brukenthalschen Museum befindet. Einfach und ohne besondere Verzierung ist die Türe zur Sakristei der evangelischen Kirche in Hetzeldorf. Sie stammt aus dem Jahre 1499.[3] In der Groß-Schenker Sakristei befindet sich eine ebenfalls mit Flachschnitzerei ver-

[1] s. die Abbildung bei Roth: Geschichte der deutschen Baukunst etc. Tafel XXI, 2.
[2] Ebenda Tafel XI, 3.
[3] Ebenda Tafel XV, 1.

sehenen Türe. In ein Schildchen ist unter den Buchstaben AFM die Jahreszahl 1560 eingeschnitten.

Eine große Truhe hinter dem Altar in Groß-Schenk weist dieselben Intarsien auf, wie sie auf dem Birthälmer und dem Schäßburger Chorgestühl vorkommen. Die Truhe mit bemalten Schnitzereien in der städtischen Rüstkammer in Hermannstadt ist erst um die Wende des 16. Jahrhunderts entstanden. Daß man sich zur Not auch ohne Schnitzereien und Intarsien behelfen konnte, bezeugt die Sakristeitüre in Radeln, die mit eigenartigen Ornamenten, die man als eine ins Bäuerliche übersetzte Gotik bezeichnen kann, in Leimfarben bemalt ist. So sehr diese Zeugnisse, die die Gotik auf dem Gebiete des kirchlichen Meublements hinterlassen hat, in einfacher, aber ansprechender Weise von der Tüchtigkeit ihrer Meister berichten, so läßt sich doch nicht übersehen, daß ein künstlerisch ausgeführtes Einrichtungsstück eigentlich nur in seltenen Fällen in Bestellung gegeben wurde. Die Kirchengemeinden der deutschen Siedelung in Siebenbürgen waren nicht Pfründen reicher Pfarrherrn, sondern arme Bauerngemeinden, die sich in den meisten Fällen mit dem notdürftigsten Mobiliar ihrer Gotteshäuser begnügten. Noch heute gibt es Dorfkirchen, z. B. in Malmkrog, die die ursprünglichen Sitzbänke beibehalten haben. Sie sind in überaus einfacher Weise derart konstruiert, daß über zwei schwere, parallel laufende und mit halbkreisförmigen Oeffnungen versehene Eichenbalken die Sitzbretter gelegt sind.

War also die Mehrzahl der Kirchen mit einem rohgezimmerten Meublement zufrieden, so mußte es auch das Bürgerhaus sein. Auch in der gotischen Zeit behalf man sich mit den notwendigsten Einrichtungsstücken und so ist es wahrscheinlich, daß die wenigen profanen Möbel, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, nicht Denkmäler eines allgemein geübten Gebrauchs sind, sondern daß sie als übrig gebliebene Ausnahmen der Regel betrachtet werden müssen. Es ist schon aus diesem Grunde nicht zu verwundern, daß sich nicht viele gotische Einrichtungsstücke des bürgerlichen Hauses erhalten haben und daß sie trotz ihrer Stilreinheit zu den einfachsten Exemplaren ihrer Art gehören. An gotischen Tischen mit einem um die Tischzarge herumgehenden Pflanzenornament in Flachschnitzerei sind zu erwähnen:

der Tisch in der Hermannstädter Rüstkammer,[1] dann die Tische im Museum Alt-Schäßburg, von denen an zweien die Jahreszahlen 1547 und 1591 angebracht sind. Der Tisch im Siebenbürgischen Karpathenvereinsmuseum stammt aus dem Jahre 1540,[2] während eine aus Dunesdorf in den Besitz des Herrn Stadtingenieur G. Orendi gelangte Tischzarge die Jahreszahl 1538 trägt. Einen Tisch mit der Jahreszahl 1586 hat Herr Dr. J. Bacon in Schäßburg erworben. Ein ähnliches Stück besitzt die politische Gemeinde Klein-Schelken.

Was den Stil und die Konstruktion dieser Tische anbelangt, so zeigen auch sie keine provinzielle Eigenheit. Sie gleichen ganz den deutschen Arbeiten derselben Periode.[3] Ob diese gotischen Arbeiten direkt mit Deutschland in Verbindung stehen, oder ob sie über Polen und Nordungarn nach Siebenbürgen gekommen sind, ist nocht nicht aufgeklärt. Tatsache ist, daß der Geist der Gotik bis nach Galizien vorgedrungen ist.[4]

Das bedeutendste Werk aber, das die Gotik auf dem Gebiete der profanen Schreinerkunst in Siebenbürgen hervorgebracht hat, ist leider für immer verloren gegangen. Es ist dies die Holzdecke des Rathauses in Hermannstadt[5] gewesen, die ebenso wie die alten steinernen Türstöcke höchste Unvernunft um die Mitte des 19. Jahrhunderts abgebrochen und vernichtet hat.

Der Gotik reichte die Renaissance die Hand. An großen Werken hat sie nur den Mühlbächer Altar[6] gezeugt, der mit seinem Altargerüst die Form und Einrichtung der gotischen Altäre noch festhaltend in den geschnitzten Zieraten ganz den Geschmack der Renaissance verrät. Die Schnitzereien sind mit großer Feinheit in sicherer Linienführung ausgeführt. Wie zart sind doch die Arabesken auf den tragenden Lisenen! Das

---

[1] s. Tafel II.
[2] s. Tafel XXVIII.
[3] Vergl. die Abbildung des gotischen Tisches in der «Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes», S. 401.
[4] Vergl. Stanislaus von Tomkiewitz: Gotische Holzgegenstände der kirchlichen Kunstindustrie in Westgalizien. Mitteilungen den C. C. XIX, S. 231.
[5] Vergl. V. Roth: Geschichte der deutschen Baukunst etc., S. 113f.
[6] Derselbe: Das Mühlbächer Altarwerk, a. a. O., Tafel I u. II.

ganze Rahmenwerk ist würdig der herrlichen Statuen und Reliefs, die aus der Werkstätte des Veit Stoß hervorgegangen waren. Am Ende des 15. Jahrhunderts, zwischen 1490 und 1496, entstanden sind die Schreinerarbeiten des Mühlbächer Altars die älteste Frucht der Renaissance und erst ungefähr fünfundzwanzig Jahre später begegnen abermals Holzarbeiten dieses Stils. Die Reliefschnitzereien an den beiden begrenzenden Pilastern des Altares in Radeln und die Schnitzereien an dem Rahmen des Mittelbildes und an der Bekrönung des Schaaser Altares[1] sind mit großer Gewandtheit gearbeitet. Auch an dem Altar in Nimesch sind Motive der Renaissance verwendet worden. Es hängt wohl mit dem Umstande, daß die kirchliche Architektur mit dem Ausgang der gotischen Periode abgeschlossen war, zusammen, daß auch die Schreinerei von kirchlicher Seite keine Aufträge mehr erhielt. Man war vorläufig mit dem Notwendigsten versehen, und als sich hier und dort das Bedürfnis nach neuen Stücken, nach Altären und Türen, nach Bänken und anderen Kirchenmöbeln regte, da war das Bächlein der Renaissance, das lediglich bei den Goldschmieden zum vollen Strom anwachsen konnte, in Siebenbürgen längst verschwunden und versiegt.

Kaum günstiger lagen die Verhältnisse im Bürgerhause. Und gerade hier war jene Einfachheit und Anspruchslosigkeit, die die Ausstattung der Wohnung der sächsischen Bürger bis in die jüngste Vergangenheit kennzeichnete, der unfruchtbare Boden für den Möbelbau der Renaissance, der mit seinen reicheren Anforderungen an Schmuck und Konstruktion eine feinere und gesteigerte Wohnungskultur zur Voraussetzung hatte. Noch immer bot die sächsische Wohnung auch in den Städten das Bild der Armut und der Enge und wenn sich irgendwo die Bedrängtheit des deutschen Lebens in Siebenbürgen widerspiegelte, so wars in der kahlen farblosen Wohnung, wo man sich auch in der Zeit der Renaissance auf die allernotwendigsten Stücke beschränkte.

Wenn nun trotzdem einige Möbelstücke aus dieser Periode auf uns gekommen sind, so darf man sie nicht als Ueberreste einer reichen Entwickelung ansehen.

---

[1] Vergl. Roth: Der Altar der hl. Sippe in Schaas, a. a. O., Tafel I.

Das schönste Möbelstück, das sich aus dieser Periode erhalten hat, ist eine große Truhe in der Sammlung Sigerus.[1] Sie stammt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts und kam später in den Besitz des Schlossers Teutsch. Darauf deutet die Inschrift auf der Innenseite des Deckels: „Johannes Teutsch Bürger und Schlosser in Hermannstadt: hatt dieses Meister Stuck gekauft anno 1713 seinem lieben Weibe Maria Teutschin Die 3 Maii." Als wahres Prachtexemplar verkörpert diese Truhe in sich den Beweis vollendeter Leistungsfähigkeit, und es ist nicht zuviel gesagt, daß in diesem Stück die beste Arbeit zu schätzen ist, die der Möbelbau in Siebenbürgen hervorgebracht hat. Getreu dem nach Plastik strebenden Zug der Renaissance, die Möbelstücke im engen Anschluß an die Architektur zu konstruieren,[2] gestaltet sich die Vorderseite dieser stattlichen Truhe zu einer dreiteiligen Fassade mit korinthischen Säulen und rundbogigen Fensteröffnungen. Feingezeichnete, zum Teil in Zinn ausgeführte Intarsien und in verschiedenfarbigem Holz gehaltene Mosaiken verleihen der ganzen Arbeit jenen Wert, der guten alten Stücken eignet und durch keine Nachahmung zu erreichen ist. Diese Truhe wurde von ihrem jetzigen Besitzer in einem romänischen Bauernhause im Gebirge aufgefunden, wohin sie aus irgend einer Rumpelkammer Hermannstadts gekommen sein mag.

Gut in der Form, aber schon mit barocken Anklängen ist eine Truhe im Besitz des Herrn Pfarrers Friedrich von Sachsenheim in Baaßen mit der Jahreszahl 1685 und einfacher, jedoch derselben Zeit angehörend ist ein ähnliches Stück im Besitz von Fräulein Klara Binder in Meeburg.

Die Truhe war nicht nur ein Möbelstück, das sich in jedem Hause vorfand, wo es die Stelle unserer Kommoden und Schränke bis in die jüngste Zeit hinein und in dem Bauernhause bis heute vertrat, sondern wurde auch als Archiv und Kassenlade der Zünfte und Nachbarschaften verwendet. Noch haben sich einige

---

[1] s. Tafel XXIV.

[2] Vergl. J. v. Falke: Geschichte des modernen Geschmacks. S. 128 ff.

solcher Laden aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Sie sind zum Teil in reiner Renaissance gehalten, wie jene Hermannstädter Nachbarschaftslade in der Sammlung Sigerus, mit der Aufschrift: „FLEISCHERGAS NACHBARSCHAFT 1667," oder verwenden bereits dem Zuge des Barock folgend Motive dieses neuen Stils. Auch dafür bietet die Sammlung Sigerus ein schönes Beispiel in einer Hermannstädter Nachbarschaftslade, die an den drei Lisenen der Vorderseite drei plumpgeschnitzte barock aufgefaßte und mit barocken Schnörkeln versehene Karyatiden besitzt. Auch in der Sammlung Haldenwang in Schäßburg und sonst noch in anderen Sammlungen werden derartige Laden aufbewahrt.

So einfach auch der Hausrat des Bürgerhauses noch im 16. und 17. Jahrhundert war, auf ein Stück wurde doch besondere Sorgfalt verwendet — das war die Türe der Wohnstube. Die schönste und am reichsten ausgestattete Türe, noch aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammend, befindet sich im Besitz des Herrn Dr. J. Bacon in Schäßburg. Aus Eichenholz angefertigt ist sie auf beiden Seiten mit eingelegten Arbeiten und zarten Mosaiken versehen, die jedes freie Plätzchen zwischen den konstruktiven Teilen der Türe überziehen. Derselben Zeit gehört eine einfachere, aber ebenso sauber und genau gearbeitete Renaissancetüre an, die aus Michelsberg, wohin sie wahrscheinlich aus Hermannstadt gekommen war, in die Sammlung Sigerus gelangte. Das Material ist auch hier Eichenholz, das durch die Länge der Jahre eine prachtvolle Patina angenommen hat. Die Renaissancetüre im Museum Alt-Schäßburg, aus weichem Holz angefertigt, trägt die Jahreszahl 1686 und stammt also aus einer Zeit, in der das Barock schon allenthalben zur Herrschaft gelangt war.

Erst mit dem Platzgreifen des Barock begann der Möbelbau auch in Siebenbürgen in größerer Weise gepflegt zu werden. Das kam nicht nur daher, daß der Zahn der Zeit die Türen und Portale, die in der Gotik entstanden und durch zwei und drei Jahrhunderte den Einflüssen der Witterung getrotzt hatten, zerstört hatte, so daß man an einen Ersatz denken mußte, sondern es machte sich auch im Hause selbst das Bedürfnis nach einer gesteigerten Bequemlichkeit geltend. In dieser Zeit kommen die

stehenden Schränke in Gebrauch und man fängt an, an einem gut und weich gepolsterten Lehnstuhl Gefallen zu finden. Der Schreiner aber, der für die großen Orgeln in Hermannstadt, Mediasch[1] und Schäßburg[2] die Schnitzereien liefert, der sich an ganze Altarbauten heranwagt, wir erinnern nur an den Agnethler Altar aus dem Jahre 1650[3] mit seiner kühn gezeichneten Bekrönung und den gerade in der Barockzeit aufkommenden, hier die Gestalt eines Greifen annehmenden Seitenbacken, und der das Schnitzmesser ebensogut zu gebrauchen versteht, wie den Hobel, da er doch zahlreiche Epitaphien, Kanzeln und Schalldeckel verfertigen muß, steht auch im Möbelbau für das Bürgerhaus mit beiden Füßen auf dem Boden des Barock. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bleibt die Herrschaft dieses Stils unbestritten.

So sehr es dieser Stilart gelungen war, den Agnethler Altar in seinem Geiste auszubauen, so sind eine ganze Reihe von Altären, die im 18. Jahrhundert entstanden waren und durch die Vorliebe von oft mißverstandenen, klassischen Formen gekennzeichnet sind, in einem eigenartigen, antikischen Geschmack ausgeführt. Wir erinnern uns hiebei der Altäre in Groß-Alisch und Stolzenburg, zu denen sich eine große Anzahl anderer gesellt: so in Scharosch bei Elisabethstadt, Bodendorf, Deutsch-Kreuz, Weingartskirchen und in anderen Orten. Erfreulicher ist die Tatsache, daß die Schäßburger Kirchengemeinde den neuen Altar für die Klosterkirche, wo sich bis dahin der Martinusaltar befunden hatte, dem Maler Jeremias Stranovius vergab, der ihn im Jahre 1081 unter Anwendung von reichem barockem Schnitzwerk fertigstellte. Hier sind die Seitenbacken besonders reich und üppig ausgestaltet. So suchte man sich für die außer Gebrauch geratenen Altarflügel der Gotik zu entschädigen, aus denen diese Seitenbacken scheinbar hervorgegangen waren. Auch der fein ausgeführte, nun abgetragene Altar der Schwarz-

[1] Vergl. V. Roth: Geschichte der deutschen Plastik etc. S. 160 und S. 173.
[2] Ebenda.
[3] s. die Abbildung bei V. Roth: Geschichte der deutschen Baukunst etc. Tafel IX, 4.

kirche zu Kronstadt, der in der Sakristei dieses Gotteshauses aufbewahrt wird, war ein Barockaltar. Ein schönes Beispiel für den Altar einer Dorfkirche bietet der in die neue Kirche übertragene Altar in Prudeu. Die Ueberbleibsel des Barockaltars in Felsendorf mit üppiger Schnitzerei befinden sich im Museum Alt-Schäßburg.[1]

Eine der jüngsten Altarschnitzereien ist das Umwerk am Groß-Schenker Altar. Es stammt ungefähr aus dem Jahre 1722.[2] Der Altar in der Kirche zu Rothberg mit seiner von Säulen getragenen Kuppel wurde 1782 hergestellt und zwar erhielt „der Tischler" 300 fl und der „Maler" 180 fl. Der Kanzeldeckel wurde 1801 dem Altar nachgebildet und kostete 31 fl.

Mit ganz besonderem Wohlgefallen warf sich die Schreinerei des Barock auf die Herstellung von Schalldeckeln über den Kanzeln, als deren vorzüglichste wir die in den evangelischen Kirchen in Mühlbach, Stolzenburg, Birthälm, Schäßburg (Klosterkirche), Henndorf und Mediasch befindlichen hervorheben. Der Schalldeckel dieser letzten Kirche wird in dekorativ sehr wirkungsvoller Weise von einem St. Georg gekrönt. Das Ornament dieser Arbeiten ist stilsicher behandelt, die Polychromierung geschmackvoll aufgefaßt, und wenn wir auch über die unsinnigen Schnörkel und Bogen des barocken Ornamentes lächeln, so erfreuen wir uns dennoch an der malerischen Wirkung, die diesen Werken eignet.

Die Stärke, wenn auch nicht der Vorzug des Barock war sein außerordentliches Wohlgefallen am geschnitzten Ornament, das man, wo es nur anging, anbrachte. Nur keine ruhig wirkende Fläche — das war das Losungswort. Nichts illustriert auf dem Gebiete der siebenbürgisch-sächsischen Kunstgeschichte diese Tatsache besser, als die Ausstattung der Türen, die sich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhalten haben. Hier ging der Schreiner in der Weise vor, daß er auf die fertige Türe seine geschnitzten Ornamente auflegte. Derartige Türen wurden in

[1] s. die Abbildung ebenda Tafel IX, 2.

[2] Vergl. V. Roth: Der Thomasaltar in der evang. Kirche zu Groß-Schenk. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXVII. S. 125 ff.

das Nord- und Südportal der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt eingesetzt. Auch die Eingangspforte zu der Loge oberhalb der Sakristei wird mit einer solchen schönen Barocktüre verschlossen, deren Hermannstädter Provenienz durch die beiden gekreuzten Schwerter unter einer Krone, einen Teil des Wappens dieser Stadt, bezeugt wird. Gute Barocktüren können wir auch an den beiden Portalen an der Nord- und Südseite der evangelischen Kirche in Birthälm beobachten.[1] Schön gezeichnet ist hier die im oberen Teile befindliche große Muschel. Auch einige Türen der Kronstädter Stadtpfarrkirche[2] sind hier einzureihen.

Von barockem Hausgerät hat sich nun manches erhalten, freilich nicht in der gewünschten Menge. Was aber auf unsere Tage gekommen ist, erfreut nicht selten durch die Schönheit der Form. So besitzen die Sammlungen Julius Teutsch in Kronstadt und Karl Haldenwang in Schäßburg zwei Armstühle,[3] deren Rückhölzer in zwei Leisten mit geschnitzten Knäufen und genähtem Rückwandleder auslaufen. Die einander vollkommen gleichenden Stühle stammen scheinbar noch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Bedeutend jünger, aber den steifen Bau des barocken Sitzmöbels beibehaltend ist ein sehr bequemer Lehnstuhl mit „Ohrenklappen“ und gedrehten Füßen in der Sammlung Sigerus. Auch der Präsidentenstuhl im Konferenzzimmer des Naturwissenschaftlichen Vereins in Hermannstadt mit Lederriemen als Armstützen und ein Lehnstuhl im Besitz der Familie Fink in Kronstadt gehen noch in das 17. Jahrhundert zurück. Zwei Stühle mit den bekannten Barockvoluten als unterem Standteil in der Sammlung Sigerus scheinen aus jüngerer Zeit, dem Beginn des 18. Jahrhunderts, zu stammen. Aus der Zeit des frühen Barock haben sich einige lederbezogene Stühle mit gedrehten Füßen und hoher Rückenlehne erhalten. Derartige Exemplare besitzt Alt-Schäßburg, das Siebenbürgische

---

[1] s. V. Roth: Geschichte der deutschen Baukunst etc. Tafel XI, 1.
[2] s. Ernst Kühlbrandt: Die ev. Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt Kronstadt 1898. Abbildung 4, 7, 8 u. 12.
[3] s. Tafel XXV.

Karpathenmuseum, die Sammlung Sigerus und Herr Dr. J. Bacon.[1]

Ein geschnitzter Bauernstuhl mit der Jahreszahl 1707 im Karpathenmuseum stammt aus der Kirche in Michelsberg.[2]

Eine Neuheit unter den Hauseinrichtungsgegenständen war im Zeitalter des Barock der große Schrank mit einer oder zwei Türen. Auf ungefähr 30 cm hohen massiven Füßen stehend verschmäht dieser Schrank in seiner vorderen Seite die gerade Fläche; gekröpft und gebrochen, gewölbt und gebaucht, den oberen Rand kühnschweifend, kann man ihn nicht gerade praktisch nennen. Auch unterläßt es der Barocktischler in Siebenbürgen oft, diese Schränke mit feinen Furnieren zu belegen und stellt sie aus Tannenholz her, das er geradezu abenteuerlich bemalt. Mit Vorliebe greift er zur Nachahmung edler Stoffe, marmoriert besonders die beiden Säulen der Vorderseite, die selten fehlen dürfen, mit inniger Hingabe und erweist sich demnach wirklich als barock. Bis tief in das 18. Jahrhundert hinein behaupten sich diese Schränke und als sie dem Städter zu schlecht dünken, wandern sie aufs Land. So ist dem Verfasser ein solcher Schrank bkeannt, der sich früher in Henndorf befand und in seinem Inneren die Jahreszahl 1782 trägt. Einen ähnlichen Schrank besitzt Herr Dr. Josef Bacon in Schäßburg. Hin und wieder wurden diese Möbelstücke sorgsamer gearbeitet, so der Schrank im Museum Alt-Schäßburg und ein anderer, der aus Hermannstadt stammt und sich gegenwärtig im Brukenthalschen Museum befindet; er ist auf seinen Füllungstafeln mit Oelgemälden von mehr als handwerksmäßigem Wert verziert.

Wie lange sich gewisse Motive des Barock, zumal die gebogene obere Kante der Schränke, erhielten, sieht man daraus, daß noch im Anfang des 19. Jahrhunderts Kommoden mit Aufsatzkästen hergestellt wurden, die unter Beibehaltung von Reminiszenzen des Rokoko gerade in der Ausgestaltung des Giebels barock geblieben sind. —

---

[1] s. Tafel XXVII.
[2] Ebenda.

Bevor wir jene Möbelstücke nach dem Wesentlichsten ihrer Erscheinung zu charakterisieren versuchen, die in den einander drängenden Stilformen nach der Zeit des Barock entstanden oder wenigstens ihren Weg nach Siebenbürgen gefunden haben, wenden wir uns den Bauernmöbeln[1] zu.

Für die Beurteilung der Hauseinrichtungsstücke des sächsischen Bauernhauses sind jene Grundsätze maßgebend, die der Straßburger Forscher und Sammler R. Forrer vertritt. „Jeder Stil hatte seine bäuerlichen Ausläufer",[2] und aus sich selbst ist keine Volkskunst entstanden. Wir schließen uns dem Endergebnis der Forrer'schen Untersuchungen an und finden auch in der siebenbürgisch-sächsischen Volkskunst die Bestätigung dafür, daß „die Bauernkunst, die sogenannte Volkskunst, nichts anderes als eine Kunsterscheinung" ist, „welche permanent hinter der großen Kunst nachhinkt und sie kopiert und umbildet, gewissermaßen parodiert. Aber in dieser Parodie liegt oft ein großer Reiz, und nicht selten, wo das Schöne uns kalt läßt, erwärmt uns diese Bauernkunst durch die Naivität, mit der sie sich uns gibt. Und da die einzelnen Völker und Stämme, ebenso wie die verschiedenen Zeiten, diese Kunst ganz verschiedenartig zum Ausdruck gebracht haben, so sind uns die Erzeugnisse dieser Kunst trotz ihrer rohen Form in jeder Gestalt interessant und lehrreich — lehrreich sowohl für den Forscher, wie für den Künstler, für welch beide auch die „Bauernkunst" in rauher Schale goldene Kerne bietet."[3]

Abgesehen von der Entwicklungsgeschichte der siebenbürgisch-sächsischen Bauernmöbel fesseln diese Einrichtungsstücke durch ihre Form und durch ihre Farbe. Die Feinheit der Ausführung, die Kostbarkeit des Materials spielt bei ihnen naturgemäß keine Rolle, der Nachdruck liegt hier auf der Farbe, möglichst ungebrochen und leuchtend behandelt, und auf der Form, die sich besonders auch dadurch auszeichnet, daß sie auf die Bequemlichkeit sehr wenig Rücksicht nimmt. Den Bauernstuhl — vier schräge Knüppel in einem Sitzbrett mit einer etwas nach hinten ge-

[1] Tafel XXVIII.
[2] Vergl. R. Forrer: Von alter und ältester Bauernkunst. Eßlingen 1906. S. 4.
[3] Ebenda S. 43.

bogenen Lehne — kann man ebensowenig eine angenehme Sitzgelegenheit nennen, wie die Bauerntruhe, die sich eigentlich weder zum Sitzen noch zum Liegen eignet. Aber Bauern sind in dieser Beziehung nicht anspruchsvoll, ihnen genügt das Möbelstück, wie es aus der Hand des Tischlers — in den meisten Fällen ist es ein städtischer Meister gewesen — hervorgegangen war. Im übrigen ist diese Steifheit und Unbequemlichkeit nicht etwa ein Ausfluß des steifen und starrköpfigen bäuerlichen Charakters, sondern erklärt sich daraus, daß sich die Bauernmöbel aus dem städtischen Hausgerät der Renaissance entwickelt hatten. Was sich aber an geschweiften Linien an diesen Bauernstühlen und Bänken und Truhen vorfindet, ist Motiven des Barock, zum Teil des Rokoko entnommen, die freilich vielfach entstellt und umgebildet dennoch ihren Ursprung erkennen lassen.

Der Tisch des sächsischen Bauernhauses ist in seiner Grundform deutlich als der ins Einfache, Gradlinige übersetzte gotische Tisch zu erkennen, der freilich aller geschnitzten Ornamentik bar, seinen Schmuck lediglich in der Farbe und den darauf gemalten Blumen sucht. Die Füße sind, wenn sie nicht strenger die alte Form gewahrt haben, aus zwei Rahmen von je vier Brettern hergestellt, die Verbindung besorgen durch Keile befestigte Leisten.[1] Der Vorzug dieses Tisches ist seine untadelige Stabilität.

Neben dem Tisch bildet das wichtigste Mobiliar des Bauernhauses die Truhe.[2] Sie dient mit ihrer Höhlung unter dem aufhebbaren Deckel als Aufbewahrungsraum für die Schätze des Hauses, für das Leinenzeug und die Festgewänder der ganzen Familie, mit ihrem Deckel, den zu Armstützen erhöhten und geschweiften Seitenteilen und der über den Rand des Deckels hervorragenden Rückwand nicht nur als Sitzgelegenheit bei Besuchen, sondern auch als Schlafsofa, über dessen Härte einige untergelegte Kleidungsstücke hinübertäuschen. In den meisten Gegenden ultramarinblau, doch auch grün, wie in Meeburg, die Kanten rot gestrichen, führen sie im Volksmund wegen ihrer Verzierungen, den aufgemalten stilisierten Blumen, meistens Tulpen

[1] s. Tafel XXVIII.
[2] Ebenda.

darstellend, den Namen „tulipanentrun“ — „Tulpentruhe“. Dabei scheint nun der Name jünger zu sein, als das Ornament selbst, denn es ist darauf hingewiesen worden, daß sich tulpenartige Muster schon auf gotischen Bauernschnitzereien vorfinden, wie eine Bauernkassette in der Sammlung Forrer-Straßburg beweist,[1] und daß ihr Motiv in den Glockenblumen zu suchen ist, deren Silhouette jede Stilisierung außerordentlich erleichtert. Es muß deshalb davor gewarnt werden, „die Tulpenornamente der Bauernkunst . . nur auf die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert importierten Tulpen zurückzuführen“, „weil sie vielmehr zum Teil älteren Ursprungs sind und auf Glockenblumen, Herbstzeitlosen und ähnliche tulpenartig geformte Blumen zurückgehen.“[2]

Ihrem Stil nach aber scheinen sich diese Bauerntruhen, die gleichzeitig Sitz- und Aufbewahrungsmöbel sind, aus der Truhe der Renaissance, vielleicht der Truhe der Gotik entwickelt zu haben.[3]

In der Bistritzer Gegend hat sich offenbar in Anlehnung an den städtischen Barockschrank ein zweiflügliger Schrank ausgebildet, der mit seiner bewegten Silhouette und den bunten Blumenmalereien einen ebenso anziehenden wie originellen Eindruck hervorruft. Derartige Schränke, die noch in den letzten Jahrzehnten erzeugt wurden, finden sich in Mettersdorf, Wallendorf und Schönbirk.

Am deutlichsten tritt der Zusammenhang mit der Gotik an jenen alten Korntruhen zu Tage, an denen je zwei Bretter der Seitenteile zu Füßen ausgebildet werden. Nicht selten mit Kerbschnitzereien verziert, sind sie in der Form im Sinne ihrer Bestimmung weitergebildet worden. Eine schöne derartige Korntruhe ist aus Henndorf in das Museum Alt-Schäßburg gelangt.

Neben diesen Sitz- und Kastentruhen aber, die einen wesentlichen Bestandteil der bäuerlichen Wohnungseinrichtung bilden, werden auch noch kleinere Truhen verwendet, die lediglich zur Aufbewahrung von Gegenständen benutzt werden, oft in mehreren Größen übereinander und nicht selten mit Geheimfächern

[1] s. die Abbildung bei Forrer, a. a. O., S. 18 f.
[2] Ebenda S. 22.
[3] Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause, S. 145.

versehen. Besonders beliebt war diese Sitte in Meeburg. Auch diese Truhen wurden mit stilisierten Blumen bemalt. Hin und wieder kam auch eine barocke große Truhe mit plastischer Schnitzerei, buntbemalt auf das Dorf. Ein schönes Beispiel bewahrt das Siebenbürgische Karpathenmuseum. Dieses Stück stammt aus dem Jahr 1681, eine zweite Truhe derselben Sammlung aus dem Jahre 1692.[1]

Eben so alt wie diese Truhen ist der Bauernstuhl[2] von der allgemein üblichen Form. Er ist aus dem Barockstuhl des 17. Jahrhunderts hervorgegangen.[3]

Zur vollständigen Ausrüstung der Bauernstube gehörte auch die Bettstatt,[4] an deren Stirnwänden sich die schönste Ornamentik entfalten konnte, die auch an diesem Stück des Hausrates ausnahmslos auf der Grundlage der Pflanze, besonders der Tulpe und Nelke, seltener der Rose steht. Mit den geschweiften Kanten der Stirnwände verrät auch die Bettstatt ihre Abstammung aus dem Zeitalter des Barock. Dieses Bett aber, das in seiner reichen polychromen Behandlung im Bauerngeschmack der ungebrochenen Farbe zur malerischen Wirkung der Bauernstube erheblich beiträgt, wurde und wird nicht als eigentliche Schlafstätte benützt, sondern dient nur als Unterlage für die hoch aufgestapelten, beinahe bis zur Zimmerdecke übereinandergetürmten Kopfkissen, deren mit roten oder schwarzen Fäden gestickte Muster den Stolz der Bäuerin bilden.[5]

Zu den übrigen Stücken des bäuerlichen Hausrates gehört nun auch das Wandschränkchen,[6] d. h. die Verschalung einer in die Zimmermauer, in der Regel in den freien Raum zwischen den beiden Gassenfenstern eingelassenen und mit einer Türe absperrbaren Vertiefung. Im Volksmund heißt dieser Wandschrank, der sein Vorbild offenbar in der Gotik zu suchen hat: Almerå, im Nösner Dialekt: Armerai. Das Wort stammt aus dem mittellateinischen almaria, das im frühen Neuhochdeut-

---

[1] Vergl. die Abbildung einer gotischen Truhe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bei Brinckmann, a. a. O., S. 39.
[2] s. Tafel XXVIII.
[3] Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause, S. 170.
[4] s. Tafel XXVIII.
[5] s. Tafel XXVII und Tafel XXVIII.
[6] s. Tafel XXVII.

schen zu Armerey und Almerey wurde. Im 14. Jahrhundert lautete das Wort im Alemannischen „almerie". „Nach Siebenbürgen ist — nach Adolf Schullerus — Sache und Wort entweder durch Handwerker und Studierende aus Deutschland gekommen, wo es noch heute in verschiedenen Gegenden (Schwaben, Schweiz, Bayern) in der genannten speziellen Bedeutung lebt, von den Städten sodann aufs flache Land, oder aber es haben vielleicht die zur Aufbewahrung der Meßgeräte dienenden vergitterten Wandnischen im Kirchenchor" (oder in der Sakristei) „wie sie in den älteren s. s. Kirchen noch zu sehen sind, diesen Namen geführt und ihn sodann auch auf die Wandnischen der Wohnhäuser übertragen." [1] Ohne Zweifel gehört der Wandschrank zu den ältesten Einrichtungsstücken des sächsischen Hauses, obwohl urkundlich die Belege erst im 16. Jahrhundert auftauchen. In der Kronstädter Schaffnerrechnung aus dem Jahre 1521 heißt es: „Item domino Johanni Mensatori pro armario in domo diversorii facto asp. 9." [2] Die Stadthannenrechnung vom Jahre 1533 vermerkt: „Item ipso die cinerum Erasmo seratori pro una sera et clave ad armarium consistorii praeparatis asp. 8." [3] In der Kastenrechnung der Stadt Kronstadt wird 1555 verbucht: „Am sontag vor Crucy hab ich gebenn .... vor czwo armeraÿen vnnd vor 5 truenen, dÿ Ehr an das Statt haus hadt lossenn Machenn, fl 2." [4] und 1547 merkt der Stadtschaffner an: Stephanus serator appendit in domo d. doctoris 1 armarium et seram et clavim paravit vulgo Bandt." [5]

Im Gegensatz zu Schullerus ist anzunehmen, daß das Wandschränkchen zu jenen Einrichtungsstücken gehörte, die die einwandernden Deutschen schon in der alten Heimat gekannt und hierher mitgebracht haben. In der romanischen Periode war das Wandschränkchen allgemein bekannt und verbreitet, [6] schon zu einer Zeit also, in der die Väter noch nicht zum Wanderstab gegriffen hatten.

---

[1] Adolf Schullerus: Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch. Straßburg i. E. 1908. 1. S. 76.
[2] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 300.
[3] Ebenda II, S. 301.
[4] Ebenda III, S. 321.
[5] Ebenda S. 419.
[6] Vergl. Bergner: Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer etc. S. 404. — Otto Piper: Burgenkunde. München 1895. S. 429.

In der einfachsten Form der Ausführung besteht die Almerei aus einem Rahmen, mit dem die Wandnische umgeben wird und aus einer Türe. Oft aber wird der obere Teil mit einem ausladenden Gesimse, einer Etagere versehen, und unterhalb der Türe Schiebeladchen angebracht. Stets ist das ganze Holzwerk mit den reizendsten Blumen bunt und effektvoll bemalt, zuweilen werden darauf sinnige Sprüche geschrieben, ebenso wie auf Türen, Truhen, Bettstellen und andere Möbelstücke.[1]

Rings um die Wände, in einer Entfernung von einer oder von zwei Spannen von der „Bühne" (Gebinn), der Decke, wurden nun rings um das ganze Zimmer die Krug- und Tellerrahmen[2] angebracht. Aus einem Brett mit eingefügten Holznägeln bestehend, dienten sie dazu, den Bestand an Krügen, die wir oben eingehend beschrieben haben, aufzunehmen und eine leichte Galerie aus dünnen Latten hergestellt hielt die Teller aus Zinn und Majolika in bunter Reihe fest. Mit gesundem Sinn für das dekorativ Wertvolle hat kein Bauernhaus auf diese Krugrahmen verzichtet und in der Tat verleihen sie dem Bauernzimmer etwas Eigenartiges. Die Wände erhalten durch sie einen wirkungsvollen Abschluß nach oben und die bunte Bemalung vereinigt sich mit den verschiedenen leuchtenden Tönen der Glasuren auf den Majoliken und dem Silberglanz des Zinns zu einem höchst erfreulichen Farbenspiel. Mit dem Gebrauch der Krügelchen ergab sich das Aufkommen dieser Rahmen von selber, denn die Bauernstube bietet in ihrer räumlichen Beschränkung keinen Platz für eigene Kredenzen. Diese Rahmen finden sich ebensogut bei den Szeklern, wie bei den Romänen. Den ältesten dieser Rahmen hat der Verfasser in Henndorf aufgefunden. Er trägt die Jahreszahl 1681 und ist an beiden Enden mit einem Rosenmuster bemalt, dessen naturalistische Behandlung auffallend ist. Rahmen aus dem 18. Jahrhundert sind nicht selten, hin und wieder selbst mit Sonnenblumen bemalt.

Jedenfalls älter als die urkundlichen Belege sind diese Rahmen selber. Erst im 16. Jahrhundert werden sie erwähnt. So wird

---

[1] Vergl. Haltrich-Wolff: Zur Volkskunde der Siebenbürger Sachsen. Wien 1885. S. 470ff.

[2] s. Tafel XXVII und XXVIII.

unter den Gegenständen, die der Törzburger Kastellan von 1527 bis 1537 verrechnete, genannt: „cartallo ut vocant schissel ram,“[1] dann: „gesimch (vulgo) et cartallo ut vocant schissel ram.“[2] 1534 schreibt der Schaffner der Stadt Kronstadt in sein Journal: „Eodem die magistro domino mensatori pro duobus instrumentis vulgo rwmen ex uno poste factis ad cantaros et scutellas ac duobus scamnis in domum civitatis quam novus bombardarius Baltazar in porta Porticae inhabitat paratis domino magistro Valentino et Jacobo Kyrsch flor. 1 asp. 12½“[3] und im Jahre 1547: „In domo bombardarii paraverunt vulgo ein Schissel Ram et 3 alias vulgo Ramen et 1 januam, merc. asp. 40“.[4] Auf geschnitzte Rahmen scheint sich in der Schaffnerrechnung zu beziehen: „Jacobus sculptor paravit vulgo ein Schyssel Ram vnd ein Ram czu kannen“.[5]

Einschließlich des Kachelofens bilden die angeführten Möbel die hauptsächlichsten Einrichtungsstücke der Bauernstube. Daneben kam noch, aber nicht allgemein, eine kleine Reihe von anderen Stücken in Anwendung. Eines der interessantesten von ihnen ist der Schrank, durch dessen Türe man zuweilen in den Keller gelangen konnte, wenn er über der Falltüre des Kellerschachtes aufgestellt war. Derartige Schräncke hieß man: „P å s z é k“ oder „P o å r s z ĉ k“, ein Wort, das aus dem magyarischen „pohárszék“, zu deutsch „Becherstuhl“ kommt.

Von allen Bauernmöbeln aber ruft kein Stück in größerem Maße unser Interesse wach als jenes Sitzgerät, das die Form eines Stuhles hat, dessen Basis zu einem verschließbaren Schränkchen umgestaltet wurde. Zur Aufbewahrung von Speisen, besonders von Brot bestimmt, führt es den Namen „b r u i t s c h e f“. Nachgewissen ist dieses „B r o t s c h a p“ u. a. in G r o ß - A l i s c h, H a l v e l a g e n, G r o ß - L a ß l e n und J a k o b s d o r f. Außerordentlich interessant ist es nun, daß dieses Möbelstück auch heute noch in der Urheimat, in Moselfranken und Luxemburg unter derselben Bezeichnung zu finden ist. Damit ist auch der Beweis gegeben, daß dieses Stück zu jenen Geräten

[1] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II. S. 480.
[2] Ebenda S. 481.
[3] Ebenda S. 531.
[4] Ebenda III, S. 422.
[5] Ebenda S. 461.

gehört, die mit den einwandernden Kolonistenscharen nach Siebenbürgen gekommen waren. Als letztes Stück der bäuerlichen Möbelstücke nennen wir jene eigenartige Holztafel, die sich an den Zimmerbalken angeheftet und bunt bemalt noch hier und dort z. B. in Meschendorf vorfindet. In der Mundart führt diese Tafel den Namen „Himmel“ und wird stets über dem Tisch angebracht. Sie hat scheinbar einen rein dekorativen Zweck. Es ist möglich, daß hier ein Ueberbleibsel der gotischen Möbelbekrönung vorliegt. Häufig werden quer an die Zimmerbalken Bretter angenagelt, die als Etageren dienen und auf ihrer Unterseite ornamentale Verzierungen aufweisen.

In den Städten war der Möbelbau, besonders seitdem das Barock in den Tischlerwerkstätten festen Fuß gefaßt hatte, keineswegs so konservativ, wie in den Dörfern. Das scheint nun nicht nur durch die Wanderschaft der „Tischlerknechte“ bewirkt worden zu sein, sondern vor allem auch durch das österreichische Militär und die Oberbeamten, die sich, wie nachgewiesen ist, ihr Meublement nicht selten nachkommen ließen und es bei Transferierungen verkauften. Auch die prachtvollen Sitzmöbel im Brukenthalschen Museum, ehemals zum Mobiliar des Gouverneurs Samuel von Brukenthal gehörig, sind gewiß Wiener Arbeit und teilweise noch bestes Rokoko, teils im Stil Louis XVI. ausgeführt. Der Wiener Geschmack gewann einen großen Einfluß auf den Möbelbau in den siebenbürgischen Städten. So sind die häufig noch vorkommenden „Muschelsessel“, Rokokostühle mit einer geschnitzten Muschel an der Rücklehne und in ihrem Aufbau an Cippendale erinnernd, auf Wiener Vorbilder zurückzuführen, wurden jedoch im Lande gemacht.

Freilich setzt dieser Einfluß erst im 18. Jahrhundert ein, denn im 17. Jahrhundert herrscht noch das allgemein verbreitete Barock, wie es in der Truhe im Siebenbürgischen Karpathenmuseum vorliegt, die aus dem Jahre 1663 stammt. Aber auch im 18. Jahrhundert ist der auswärtige Einfluß nicht so stark gewesen, daß er alle originale Kunst verdrängt hätte, wie jene ebenfalls im Karpathenmuseum befindliche Truhe beweist, die 1735 in Michelsberg in reichem Kerbschnitt hergestellt wurde. Ungefähr derselben Zeit mag eine andere Truhe in demselben Museum angehören,

deren Holzkörper mit Leder überzogen und mit gepunzten Messingornamenten verziert wurde. Aber gerade die schönsten Möbelstücke aus dem 18. Jahrhundert stehen unter der Einwirkung des Auslandes. Jener prachtvolle Armstuhl in der Sammlung Sigerus, der in reinstem französischen Barock ausgeführt ist, wurde ganz gewiß nicht im Lande erzeugt. Ein besonders beliebtes Stück war in dieser Zeit der Schreibkasten, wie ihn schon eine frühere Zeit hervorgebracht hatte. Eines der schönsten Beispiele hiefür besitzt wieder die Sammlung Sigerus in reicher Einlegearbeit mit edlem Bronzebeschläge, im Stil mit Reminiszenzen an das Barock und einer deutlichen Hinneigung zum Rokoko.[1] Das Gegenstück zu diesem Schrank mit dunkler Intarsia auf hellem Grund befindet sich in Privatbesitz. Ein jüngeres Stück derselben Sammlung mit Landschaften in Marquetterie ist signiert: „AS 1802 LB fecit" und verrät den Einfluß des Empire. Derselben Zeit gehört ein ebenfalls in der Sammlung Sigerus befindlicher Schrank an, der in der Form edel, im Material ausgesucht schön ein Meisterwerk der hochentwickelten Tischlerkunst darstellt. Dem Beginn des 19. Jahrhunderts angehörig ist eine Salongarnitur in edlem Empire in der Sammlung Sigerus, die in Ebenholz mit vergoldeten mythologischen Schnitzereien und Bronzebeschlägen ausgeführt als die schönste und edelste Arbeit älteren Möbelbaues angesehen werden muß. Eine Kommode, deren Schubladen auf der Stirnseite Ansichten von Schäßburg in eingelegter Arbeit zeigen, befindet sich im Besitze des Herrn J. B. Teutsch in Schäßburg. Dieses Möbelstück ist erst im Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden. Aelter ist eine Louis XVI.-Kommode im Besitz des Verfassers. Den Nachdruck legte man in dieser Zeit, ebenso auch in dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auf eine sorgfältige Furnierung mit edlen Hölzern. Besonders beliebt war das Wurzelfurnier des Nußbaumes, doch wurden auch Eiche, Erle, Kirsche, Birne und Esche gerne verwendet. Was diese Möbelstücke, von denen sich Proben noch in ziemlicher Anzahl erhalten haben, auszeichnet, ist die bewunderungswürdige Geduld und Sauberkeit ihrer äußeren Ausstattung, die mit dem oft rohen Innenbau

[1] s. Tafel XXVI.

kontrastiert. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts wird in den verschiedensten Stilen gearbeitet, einzelne Motive setzen sich fest, verbinden sich miteinander und schaffen eigentümliche Möbelformen, an denen das Beste meistens nur das echte, solide Material ist. Bei aller Absonderlichkeit eignet diesen Möbeln bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch immer eine persönliche Note, bis auch hier das Musterbuch der hauptstädtischen Fabriken für den einzelnen Tischler zum Evangelium wird, und der sogenannte altdeutsche, d. h. aus einem Konglomerat unverstandener Motive der deutschen Renaissance zusammengesetzte „Stil“ dominiert.

Lehrreich bleibt es aber, wie hier die Tischler mit sichtbarem Wohlgefallen jeder auftauchenden Mode folgen, je nach Laune Begabung und Geschmack sich der Pflege eines mehr oder weniger rein erfaßten Stils hingeben und keine Schablone anerkennen. Ohne Frage ist, schon nach den erhaltenen Stücken zu urteilen, der Möbelbau des 18. und der aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts von einer bunten Mannigfaltigkeit gewesen und wenn auch die Stilreinheit nicht zu seinen durchgreifenden Merkmalen gerechnet werden kann, das eine tritt doch unverkennbar zu Tage, daß der Tischler jener Tage den Anspruch erheben konnte: ein Kunsthandwerker zu sein.

Die Textilkunst.

Der weitverzweigten Frage nach dem Entstehen und der geschichtlichen Entwickelung von Zier und Schmuck des im Hause selbst erzeugten Gewebes aus Lein und Hanf kann an diesem Orte nicht näher getreten werden. Daß die Kunst solcher Verzierung, wie sie die Nadel, das Schiffchen des Webstuhles und die auf das Gewebe aufgetragene Farbe hervorbringen, uralt ist, ist bekannt. Auch in Siebenbürgen wurde diese Kunst, die im germanischen Norden ebenso zu Hause ist, wie im romanischen Süden und den Balkanländern, gewiß frühzeitig geübt, schon als ein Erbe der Väter, das aus der alten Heimat im deutschen Mutterlande mitgebracht worden ist. Gewisse Zweige der Textilkunst waren durch alle Zeiten auf das Bauernhaus beschränkt und so liegen hier die ältesten Zeugnisse der sächsischen Volkskunst vor. Muster und Technik wurden nicht von einzelnen Handwerkern gehandhabt, sondern waren ein Gemeingut des Volkes, das es durch die Hand fleißiger Frauen von Geschlecht zu Geschlecht überkam und zum Teil bis in die Gegenwart hinein erhielt und sorgsam pflegte.

Zweierlei dokumentieren diese Zeugnisse bäuerlichen Hausfleißes: die Freude und das Bedürfnis des Volkes an farbiger Zier ihrer „gewirkten" Leinenschätze und dann die staunenswerte Lebenskraft einzelner Muster, die zum Teil auch nur annähernd chronologisch zu fixieren in den Bereich der Unmöglichkeiten gehört. Ein drittes Merkmal dieser Erzeugnisse beruht darin, daß sich ein ausgesprochen sächsischer Stil ausbildete, der sich, trotzdem eine Menge von Motiven nicht in der sächsischen Bauernstube entstanden, sondern von den umwohnenden Mitnationen des engeren Vaterlandes oder aus Musterbüchern übernommen worden war, in Farbe und Auffassung, oft auch in der Anpassung an den ob-

waltenden Geschmack als sächsisch, will sagen, als siebenbürgisch-deutsch darstellt. Dabei scheint es dem Kenner dieses Siedlervolkes, als ob dessen Charakter auf die Ausbildung des Stils solcher Webereien und Stickereien notwendiger Weise bestimmend eingewirkt habe. Die leichtgeschwungene Arabeske, das beschwingte Sichwinden und fröhliche Spiel der Zeichnung ist der Ornamentik dieser Webereien und Stickereien fremd. Der Ernst des Lebens, unter dem sich das Dasein der Bauern vollzog, verlangte eine gemessene Darstellung und dies um so mehr, als hauptsächlich die Wäsche der Feiertagsgewandung, des Kirchenkleides mit den mühsameren Mustern versehen wurde.

Ein Ueberblick über die gesamte Betätigung auf diesem Gebiete läßt fünf Gruppen erkennen. Die eine Gruppe umfaßt die Webereien, die zweite die Leinenstickereien, die dritte die Durchbruchsarbeiten und die Arbeiten in Plattstich, die vierte Gruppe wird von den Nadelarbeiten auf Meßgewändern, den Bildstickereien, gebildet, und die letzte Gruppe umfaßt den Zeugdruck.

Die Webereien sind ohne Frage die ältesten Zeugnisse der sächsischen Hausindustrie. Auch heute noch steht in jedem sächsischen Bauernhause der Webstuhl und was im Hause an Leinen gebraucht wird, erzeugt die Bauernfrau selber. Frühzeitig mußte sich das Bedürfnis einstellen, gewisse Wäschestücke zu verzieren und die nötige Fertigkeit, mit dem Weberschiffchen farbige Fäden zu Mustern miteinzuschießen, wurde — so darf man wohl annehmen — aus dem Mutterlande mitgebracht. Unser Besitzstand an älteren derartigen Webearbeiten ist nicht groß, da schon im 15. Jahrhundert die Nadelarbeit das Uebergewicht erlangte. Trotzdem dauerte das Einweben von Mustern bis zur Gegenwart. Die älteste Weberei,[1] die hier in Betracht kommt, befindet sich im Brukenthalschen Museum. Es ist ein Handtuch mit feinen, in Reihen übereinander befindlichen Mustern, zu denen die Anjouer Lilie und der ruhende Falke das Motiv abgeben. Wir werden nicht stark irren, wenn wir dieses Stück an den Anfang des 15. Jahrhunderts versetzen.

In das 16. Jahrhundert ist eine zweite Webearbeit zu verweisen, die sich in der Sammlung Sigerus be-

[1] s. Tafel XXIX, 1.

findet.[1] Der Hirsch mit dem Falken oder Adler auf dem Rücken, wie er sich hier vorfindet, ist uraltes Gemeingut des christlich-allegorischen Bilderkreises, findet er sich doch schon auf der koptischen Truhe zu Terracina. Den Kampf des Guten mit dem Bösen symbolisierend, gehören solche Darstellungen „zum Hauptbestande der großen internationalen Kultur des frühen Mittelalters, die im Orient wurzelt".[2]

Auf sicheren Boden stellt uns ein Stück mit roten Mustern im Siebenbürgischen Karpathenvereinsmuseum. Es stammt aus Radeln und trägt die Jahreszahl 1647. Jünger ist ein Altartuch in Jaad in Weiß und Rot. In zwei parallelen Streifen durchquert das von Sternen und diagonalen, sich kreuzenden Linien gebildete Muster die Breite des Tuches. Mit gelber Seide ist darauf gestickt: „MARGARETA BARBEREN 1687 Gottes Macht halt mich in acht."[3]

Die neueren Webereiarbeiten, die besonders in der Bistritzer Gegend, im Nösnergau, auch heute noch angefertigt werden, halten sich in den meisten Fällen an die alten Formen, doch scheinen sie in diesem Gelände in der Regel nur als Zugabe zu anderen Arbeiten beliebt zu sein, als Borten und Einsätze. Von M. Fleischer sind einige dieser Muster publiziert worden; sie sind hauptsächlich aus geometrischen Motiven zusammengesetzt.[4] In anderen Teilen Siebenbürgens, so im Kockelgelände, werden besonders Tischtücher und Handtücher in dieser Technik hergestellt, doch mischen sich hier in die alten Muster bereits moderne Motive.

Während die gewebten Arbeiten aus älterer Zeit nur in geringem Maße den geschichtlichen Werdegang erkennen lassen, stellen uns die Leinenstickereien auf ein reich bestelltes Feld.[5]

---

[1] s. Tafel XXIX, 2.

[2] Vergl. Adolf Strzygowski: Das orientalische Italien. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908 I. S. 26 ff.

[3] Vergl. Michael Fleischer: Muster von Leinenstickereien sächsischer Bäuerinnen aus dem Nösner Gau. Bistritz 1904. S. 3 und Tafel I, 3.

[4] Ebenda S. 4 u. 5. Tafel II, 1; VI, 2; VII, 5; X, 4.

[5] s. Tafel XXX und XXXI. Vergl. E. Sigerus: Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien. 18 Tafeln in Farbendruck. Hermannstadt 1906, und derselbe: Sächsische Leinenstickereien. Kalender des Siebenbürger Volksfreundes. Hermannstadt 1907. S. 73 ff. Vergl. auch die betreffenden Abschnitte bei Gustav Schuller: Der siebenbürgisch-sächsische Bauernhof und seine Bewohner. Hermannstadt 1896.

Allerdings sind wir hier nicht in der Lage, Stücke aufzuweisen, die in eine frühere Zeit, als in das 16. Jahrhundert hinaufreichen, doch ergeben die angewandten Muster die Gewähr, daß sie schon in älteren Zeiten sich eingebürgert haben. Für einzelne Typen vermag man die Quelle zu erkennen, denn der Kaufmann, der die Leipziger Messe von hier aus besuchte, brachte nicht nur Traktate, wissenschaftliche Werke und kurzweilige Lektüre mit, sondern auch Musterbücher, deren sich die Bäuerin, sei es auch nur indirekt, bediente. Nicht wenige Vorlagen haben die „Newen Modelbücher" von Hans Sibmacher geliefert, die 1597 und 1604 in Nürnberg erschienen waren. Die deutschen Musterbücher der Renaissance hatten sich ihren Weg weithin gebahnt und so finden wir hierin die Erklärung, daß eine in Fünfkirchen aufgefundene Arbeit große Aehnlichkeit mit siebenbürgischen Stickereien besitzt.[1] Anderseits aber sind gewiß auch hier die Muster der alten Leinenwebereien abgestickt worden, wenigstens stimmt damit überein, daß sich unter den „Mustern von Leinenwebereien" im Germanischen Museum auch solche vorfinden, die in Siebenbürgen in der Arbeitsart des Kreuzstiches auf das handgewebte Leinen übertragen worden sind.[2] Der bei Bergner abgebildete Reiter mit dem Falken wird als ein gewebtes Muster bezeichnet, während er hier als Vorlage für den Kreuzstich sich außerordentlicher Beliebtheit zu erfreuen gehabt hat.[3]

Inwieweit sich nun in den siebenbürgisch-sächsischen Stickereien Einflüsse des Orients bemerkbar machen, kann hier nicht näher untersucht werden. Was sich ohne weiteres als orientalisch zu erkennen gibt, ist von den anatolischen Teppichen, wie sie seit dem 15. Jahrhundert in großen Massen importiert worden waren, direkt abgestickt worden — aber die Erörterung der Frage, wie jener große Einfluß des Orients, den die Flachmuster der gewebten Stoffe zunächst in Italien erfahren und der sich dann über die Textilerzeugnisse jeder Art ausbreitete, umgearbeitet und

[1] Vergl. Br. Bucher und A. Gnauth: Das Kunsthandwerk. Stuttgart 1875. S. 72.

[2] Vergl. Bergner: Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer II. S. 493.

[3] Tafel XXX; s. Fleischer, a. a. O., Tafel XI, 2; Sigerus, a. a. O., Tafel III, 11.

umgestaltet, beschnitten und vermehrt durch Getalten der christlichen Tiersymbolik und andere Vorwürfe auf die Bauernstickereien einwirkte, müßte sich allzusehr an Hypothesen anlehnen, ohne daß man dabei viel Licht fände.[1]

Auch die Stickereien der umwohnenden Szekler machten ihren Einfluß geltend, aber gewiß hat die schaffende Phantasie einzelner, dafür besonders begabter Bauernfrauen mit dazu beigetragen, daß die sächsischen Leinenstickereien eine bewunderungswürdige Fülle ornamentaler Gedanken in sich tragen, die voll Reiz und gesundem Formensinn uns ahnen lassen, wie groß der Reichtum der Quelle gewesen sein muß, dem sie entsprungen waren.

Die ältesten Ornamente sind wohl die geometrischen, die in ihrer diagonalen und rechtwinkligen Linienführung durch das Gewebe, auf dem sie ausgeführt wurden, hervorgerufen worden waren. Nichts natürlicheres als in die führenden Linien andere einzuzeichnen. An Wäschestücken, den Aermelenden, dem Kragen und den Brustteilen, oft in Verbindung mit einem Zusammenfälteln des Stoffes, als Faltenstickerei, wurde diese Ornamentik ausschließlich verwendet, nur im Burzenlande fand sie an der Leibwäsche keine Verwendung. Da es sich meistens um kleine Flächen handelt, die bestickt werden sollten, so verrät die Zeichnung eine entzückende Feinheit und Zierlichkeit, die einen durch lange Zeit hindurch geschulten Geschmack zur Voraussetzung haben.[2] Eine beachtenswerte Höhe bezeichnet die Faltenstickerei, die neben der Durchbruchsarbeit der Auszugspitze, dem punto tirato zu den mühsamsten und kunstreichsten Frauenarbeiten überhaupt gehört und wie schon bemerkt, ausnahmslos auf einer reichen Linienornamentik beruht.

Diese geometrische Linienornamentik stellt sich trotz der bedeutenden räumlichen Entfernung als ein Ausläufer der nordgermanischen Kunst dar und beansprucht deshalb auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht besondere Beachtung, wenn man nicht annehmen will, daß dieselben Grundbedingungen hier wie dort

---

[1] Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause, S. 83.

[2] Vergl. Sigerus: Siebenb.-sächs. Leinenstickereien, Tafel IV, 13, 14, 15; Tafel I, 1, 2, 4; II, IX, VI, 24; XIII, 58; VIII, 28; XIV, 56; Fleischer, a. a. O., Tafel VIII, 4; IX, 1—3, 5; XII, 7, 8.

die gleichen Motive erzeugt haben. Sie bilden für die siebenbürgisch-sächsischen Stickereien den Grundstock.

Frühe, vielleicht schon im 14. Jahrhundert, gesellte sich zu diesen alten Motiven ein neues Element: die Tiergestalt. Pferde, Hirsche, geflügelte Fabeltiere, Pfauen, Steinböcke, Tauben und Papageien, das Einhorn, der Hund und der Pelikan begegnen hier in einer bewunderungswürdig sicheren Stilisierung und ornamentalen Behandlung voll Eigenart und Kraft. Der Doppeladler ist mit dem habsburgischen Regime, also seit 1438 in das Land gekommen und hat sich besonders bei den aus geschnittenem Leder hergestellten Verzierungen des Kirchenpelzes, des Feiertagskleides des Bauern, bis auf den heutigen Tag erhalten.[1] War dieser Doppeladler aber nichts weiter als ein dankbares Motiv, dessen heraldische Bedeutung dem Bewußtsein entrückt war, so liegt den Tiergestalten unserer Stickereien ein tieferer Sinn zu Grunde. Ihre ursprüngliche Bedeutung war symbolisch. Der Pelikan versinnbildlichte die aufopfernde Liebe des Christen, der Hund war das Zeichen der Treue, der Hirsch mit Halsband und nach rückwärts gewandtem Kopf „die fromme, nach Gnade dürstende Seele, die auf Erden in den Banden der Leiblichkeit ist.“ Ohne Zweifel sind diese symbolischen Tierfiguren im Mittelalter Gemeingut der Ornamentik und der Volkskunst geworden, aber man darf wohl nicht annehmen, daß sie die stickenden, früher wohl die webenden Frauen eben ihrer tiefsinnigen Symbolik wegen gewählt hatten. Muster tauchen auf und erhalten sich mit einer Zähigkeit, die staunenswert ist. So kommt es denn, daß wir Stickereien aus dem 19. Jahrhundert besitzen, die einen reinen, ausgesprochen mittelalterlichen Stil aufweisen. Charakteristisch für die Verwendung dieser Tiergestalten ist ihre Gegenüberstellung im Wappenstil.

Im 14. und 15. Jahrhundert war die Zeichnung des tiersymbolischen Ornaments einfach und frei gehalten; auf einer großen derben Stilisierung und auf einer kräftigen, nahe an das Bizarre reichenden Betonung der Hauptformen lag der Nachdruck. Als aber die Renaissance die alten Formen und Werte niederrannte und mit ihrer Freude an einer bewegteren Linienführung und an einer rei-

[1] s. Sigerus, a. a. O., Tafel VII, 26; Fleischer, a. a. O., Tafel XI; s. Tafel XXX, XXXI und XXXIII.

cheren Ausgestaltung der Zeichnung sich alle Gebiete eroberte, da ergaben sich auch für die Stickereien der sächsischen Bäuerinnen neue Aufgaben. Nicht nur fand nun die Groteske und das Pflanzenornament gerne gewährten Eingang, sondern es wurde auch die menschliche Gestalt, hauptsächlich die Kostümfigur, besonders die nach der Mode gekleidete Dame in den Motivenkreis aufgenommen. Die Muster werden dadurch reicher, komplizierter, aber auch hierin trat das Gefühl für eine gesunde Auffassung und für geschmackvolles Arrangement der Gesamtzeichnung wohltuend zu Tage. Während später, wohl am Ausgang der Renaissance im 17. Jahrhundert, sich ein deutlicher Zug zur realistischen Auffassung der Motive vordrängte,[1] stand die Leinenstickerei der Renaissance nach wie vor im Zeichen einer wenn auch freieren, so doch immer strengen Stilisierung. Hierin beruht denn auch der große künstlerische Wert der Erzeugnisse dieser Epoche und darin zeigen sich die Hauptmerkmale der wahren Volkskunst überhaupt, daß sie die der realen Welt, den Pflanzen- und Tiergestalten entnommenen Formen ganz individuell umzuwerten versteht. Und nichts berührt bei der Betrachtung dieser mit der Sticknadel und dem farbigen Garn auf weißem Grund arbeitenden Bauernkunst sympathischer, als das zähe Festhalten an der gewonnenen Grundlage durch volle vier Jahrhunderte bis auf unsere Tage. Auf keinem anderen Gebiete ihrer Betätigung, weder in der Keramik noch im Möbelbau hat sich eine solche Feinheit der Empfindung für das künstlerisch Wertvolle, nirgends die Klarheit in der Beurteilung des Wirkungsvollen, des Schönen, nirgends ein größerer Reichtum der Phantasie bezeugt, als in diesen Stickereien.

Man muß nun freilich zugestehen, daß die Erfindung dieser Renaissancemuster nur zum Teil dem heimischen Boden entstammte, aber trotzdem bleibt es das Verdienst der Leute, die diese Muster bewahrten und benützten, daß sie in sich die Voraussetzungen für die Aufnahme und Pflege einer unverfälschten, ihren Bedürfnissen und ihrem Schönheitssinn in gleichem Maße entsprechenden Kunst trugen.[2] Nichts lag den stickenden Frauen

[1] s. Fleischer, a. a. O., Tafel XI, 13.

[2] Vergl. Sigerus, a. a. O., Tafel I, 3; III, 10; V, 18, 19; VI, 22, 23; VII, 26; VIII, 29; XII, 48; XVII, 70.

ferner, als daß sie gedankenlos kopierten. Sie lebten mit den Mustern und es ist für die Freude, mit der sie dieser edlen Arbeit oblagen, kennzeichnend, daß sie fortwährend neue Muster zu finden bestrebt waren. Den Beweis dafür liefern jene Stickereien, die ornamentale Teile der orientalischen Teppiche benützten. Es gab wohl vom 15. Jahrhundert angefangen keine auch noch so kleine Dorfkirche, in der sich nicht einer oder mehrere solcher Teppiche befanden. Frauen, die Handarbeiten anfertigen, sind immer auf der Suche nach neuen Vorwürfen. In diesen Teppichen waren sie in üppigster Weise vorhanden. Nach solchen orientalischen Teppichmotiven wurden Stickereien ausgeführt, die von Sigerus[1] und Fleischer[2] veröffentlicht worden sind. In seltenen Fällen handelt es sich um Kopien türkischer Stickereien. So besitzt die evangelische Kirchengemeinde in Hermannstadt ein Kelchtuch, das 1615 von Maria Rörigin offenbar nach einem türkischen Original mit Seiden- und Silberfäden unter Zugrundlage des Pfaufedermotivs ausgeführt wurde.[3] Ein anderes Muster aus der Gemeinde Minarken im Nösner Gelände erinnert wenigstens an eine türkische Vorlage.[4]

Aus dem Pflanzenreich wurden in der Renaissance mit besonderer Vorliebe die Nelke, die Eichel, die Glockenblume ornamental verwendet; die Weintraube gehört scheinbar einer späteren Zeit an.

Der Stoffkreis der siebenbürgisch-sächsischen Stickereien wurde abermals vergrößert, als deutsche Musterbücher auf dem Handelswege nach Siebenbürgen kamen. Die schon erwähnten Musterbücher von Hans Sibmacher sind bestimmt benutzt worden. So fand sich auf einem Kopfkissenüberzug in Meeburg eine Tanzszene, Herr und Dame, die in die feierliche Grandezza der spanischen Hoftracht gekleidet sind, die Dame mit weitem Damastrock und Halskrause, der Herr in Kniestrümpfen und Pluderhosen, mit Barett und Mäntelchen, für die das Sibmachersche Modelbuch von 1604 das Vorbild geliefert hatte.[5]

---

[1] s. Sigerus, a. a. O., Tafel XVI, 69.
[2] s. Fleischer, a. a. O., Tafel II. 2; VII. 6; XII. 4; XV, 15.
[3] s. Sigerus, a. a. O., Tafel XVII. 72, 73.
[4] s. Fleischer, a. a. O., Tafel XII, 11.
[5] s. Tafel XXX. — Vergl. E. Sigerus im Kalender des Volksfreundes, a. a. O., S. 75, dazu die Abbildung II; vgl. auch das Titelblatt der »Siebenb. sächs. Leinenstickereien« von demselben Verfasser.

Es wurde den Rahmen unserer Untersuchung überschreiten, den Einfluß dieser und anderer Modelbücher auf breiterer Grundlage festzustellen. Auch andere Muster scheinen auf diesem Wege entstanden zu sein.[1] Ohne Zweifel geht, wie schon bemerkt, auch das Muster eines geharnischten Reiters mit dem Falken auf der Hand auf eine ausländische Vorlage zurück, die mindestens im 16. Jahrhundert entstanden ist. Bei einer Wiedergabe dieses Musters auf einem „Rähmchentuch" aus Schönbirk im Nösner Gelände hat sich nun die komische Beigabe einer Tabakspfeife eingeschlichen, als ein Beweis, wie sich alte Vorwürfe der modernen Auffassung zu nähern suchen und wie das Volksbewußtsein vor Anachronismen nicht zurückscheut.[2]

Die Frage, wie weit der Einfluß der Volksornamentik der Szekler und Slaven bzw. der Rumänen auf unsere Stickereien geht, ist noch nicht erschöpfend beantwortet worden, aber trotzdem kann man sagen, daß der Einfluß von szeklerischen und slavischen Stickereien festgestellt werden kann. Sigerus hat in seine Mustertafeln einige Dessins aufgenommen, die er auf Arbeiten der Szekler[3] und auf slavische Vorlagen zurückleitet,[4] und es muß als eine dankenswerte Aufgabe bezeichnet werden, die gegenseitige, ornamentale Beeinflussung der in und um Siebenbürgen wohnenden Völkerschaften im einzelnen nachzuweisen. So lehnt sich, um nur ein Beispiel anzuführen, die stilistische Behandlung der Rose in der Flachstickerei enge an das magyarische Vorbild an[5] und ebenso ist die Verwandtschaft mit südungarischen Stickereien augenfällig.[6] Man darf wohl voraussagen, daß die zu erwartenden Resultate mit den Grundfragen der Ornamentgeschichte verwachsen sind und den Beweis erbringen werden, daß auch

---

[1] z. B. die Muster bei Sigerus, Tafel III, 10; und Fleischer, XI, 1 und 7.

[2] s. die Abbildung bei Sigerus, Tafel III, 11; und Fleischer, XI, 2.

[3] s. die Belege bei Sigerus, Tafel IV, 14 und 15; VI, 24; VIII, 28.

[4] Ebenda Tafel IX, 31, 33; Tafel X, 37.

[5] Vergl. Chehely Adolf: A rózsa a magyar ornamentikában. (Die Rose in der ungarischen Ornamentik), Müvészi ipar (Kunstgewerbe) 1890. S. 81 ff.

[6] Dömötör László: Ar aradmegyei himzés. (Die Stickerei des Arader Komitates), ebenda 1889. S. 64 ff.

die Ornamentik der Siebenbürger Sachsen mit dem Orient ebenso eng verbunden ist, wie mit dem Abendland.

Im 18. Jahrhundert beginnt die alte Tradition der Stilisierung zu wanken. Eine stets wachsende Annäherung an den Realismus, das zunehmende Bestreben die Dinge möglichst naturgetreu wiederzugeben, ein Vorgang, der für die Flächenzeichnung ohne Schattenbetonung immer seine Schwierigkeiten hat, schuf neue Muster, die das Merkmal des Verfalls an der Stirne tragen.[1] Durch den Einzug der Modejournale und die Einrichtung von Handarbeitsschulen in den Städten werden fremden und in der Regel künstlerisch wertlosen Einflüssen Tür und Tor geöffnet, und sie haben es zustande gebracht, aus manchen Orten, ja aus ganzen Gegenden die alte, wenn auch nicht immer rein sächsische Leinenstickerei zu verdrängen.

Die Farbe, in denen diese Leinenstickereien ausgeführt wurden, war in den meisten Fällen Rot, Blau und Schwarz. Der Einfärbigkeit wurde durchgehends der Vorzug gegeben, doch kombinierte man auch hin und wieder Rot und Blau, in neuerer Zeit auch Rot und Schwarz. Wo man ausgesprochen farbige Muster in mehreren Tönen anfertigen wollte, griff man gern zur Seide, doch wurde auch Wolle nicht verschmäht, wie die prachtvolle Arbeit aus Hamlesch im Besitz der Sammlung Sigerus mit den Einhorntieren vor phantastischen Blumenvasen, die Agnetha Rätscher im Jahre 1830 mit gelben, roten, grünen und blauen Wollfäden gestickt hatte, beweist.[2] Im Unterwald führte die sächsiche Bäuerin gerne ihre Stickereien, besonders Verzierungen der Bett- und Tischwäsche in verschiedenfarbiger Wolle aus, während sie die Leibwäsche der Männer nicht selten mit gelber Seide oder mit gelbem Garn ausnähte. In Gelb und Schwarz dagegen arbeitete man die Verzierungen an Männerhemden in der Bistritzer Gegend aus. Die Farbigkeit also ist es, die die sächsischen Leinenstickereien besonders charakterisiert, aber in dieser Farbigkeit liegt ein großer Ernst. Die Gemessenheit und das ruhige Abwägen des sächsischen Charakters äußern sich auch in der Vermeidung alles Grellen und Schreienden der Nuancen.

[1] Vergl. Sigerus, Tafel XVI, 67 und Fleischer, Tafel XI, 13.

[2] s. Tafel XXX und Sigerus, Tafel XVII, 70. Vergl. dazu auch Tafel XVII, 71.

In künstlerischer Hinsicht sind die Leinenstickereien in Kreuz- und Zopfstich als der wertvollste Teil des siebenbürgisch-sächsischen Textilwesens zu betrachten, aber in technischer Beziehung beanspruchen die Plattstich- und Durchbruchsarbeiten eine größere Mühe. Die Anforderungen, die die Ornamentik der hier verwendeten Muster an das zeichnerische Talent und das Ausmaß der Mühe stellen, sind nicht gering, kein Wunder deshalb, daß diese Techniken bei weitem nicht die große Verbreitung gefunden haben, wie die Kreuzsticharbeiten. Aber gerade deshalb, weil hier erhöhte Anforderungen in Betracht kamen, zeigen auch die erhaltenen Dessins die Reife eines Kunstwerks, das in seiner kräftigen Auffassung und energischen Stilisierung den bäuerlichen Charakter vorzüglich zu bewahren weiß. Das Pflanzenornament beherrscht die Zeichnung beinahe ausschließlich. Einige ganz besonders schöne Arbeiten dieser Gattung hat Fleischer veröffentlicht. Das Bettuch aus Windau, bei dem neben dem Plattstich auch der Stiel-, Feston- und Steppstich in Verwendung kam, ist eine ganz ausgezeichnete Arbeit.[1] Die Rosen und Nelken, aus denen die Zeichnung hauptsächlich zusammengesetzt ist, sind für jede Stilisierung mustergiltig. Das Rundornament des Mittelblattes ist entzückend. Obwohl das Stück erst im Jahre 1903 von Katharina Frühm, geb. Eichhorn mit roter und weißer Baumwolle gestickt worden ist, so geht es doch auf ältere Vorlagen zurück, die sich mit den slavischen Mustern aus Oberungarn und den magyarischen Mustern überhaupt mannigfach berühren.[2] In Kettenstich ist eine Bettstulpe mit roter Schafwolle gestickt, deren wenig schönes Muster offenbar ohne Anlehnung an eine Vorlage entworfen wurde.[3] Schon besser, aber noch immer unter Aufwand von viel eigener Phantasie ist das Bettuch aus Wermesch gearbeitet, das von den alten Ueberlieferungen nur geringen Gebrauch gemacht hat.[4] Dagegen stellen sich die drei Frauenschürzen, die ebenfalls Fleischer veröffentlicht hat, durchaus auf alten Boden, ebenso die Leibwäsche, die mit schwarzer Seide gestickt worden

[1] s. Fleischer, a. a. O., Tafel I, 1.
[2] Vergl. Csehély, a. a. O.
[3] s. Fleischer, a. a. O., Tafel II, 6.
[4] Ebenda, Tafel III, 1.

ist und von der wieder Fleischer köstliche Proben mitgeteilt hat.[1] Hier verraten die Muster einen bewußten Zug in das Zierliche, Leichte und Graziöse, ohne von dem Ernst einzubüßen, der ihnen von Haus aus eignet. Diesen Ernst bedingt nicht zuletzt das Material, der feste Stoff, der kernige Faden. Wie leicht aber dieser Grundzug der sächsischen Stickerei gefährdet werden kann, beweisen all die Arbeiten, die man auf einem anderen Stoff als auf den des großväterischen Linnens ausführte. Die Tüllschürzen, die in manchen Gegenden Mode wurden, und wobei auf dem schwarzen Tüll die Muster durch Durchzug von bunter oder weißer Baumwolle erzeugt wurden, sind gewiß sehr mühsame Arbeiten, aber ihre Wirkung kann sich in keiner Weise mit den Leinenarbeiten messen.[2] Zwischen dem zarten Tüllgewebe und den immerhin derben und schweren Mustern ergibt sich ein störender Gegensatz. Trotzdem aber sind die älteren Tüllstickereien, wie sie in der Sammlung der Kronstädter Schwarzkirche enthalten sind, sehr schätzbare Arbeiten. Sie gehen zum Teil bis in das 17. Jahrhundert zurück und ihre Anfertigung scheint gerade in den Städten längere Zeit Mode gewesen zu sein, die durch die türkischen Stickereien angeregt und wach erhalten wurde.

Die läuternde Länge der Zeit, die auf die Ausgestaltung und das Werden der Leinenstickereien in Kreuz- und Zopfstich eingewirkt hat, kann die Technik des Plattstichs nicht für sich in Anspruch nehmen. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat diese Arbeitsart besonders im Bistritzer Gelände sich einen großen Freundeskreis erworben, aber zu einer durchgreifenden Klärung des ganzen Stils fehlen in der Gegenwart alle Vorbedingungen.

Die Durchbruchsarbeiten[3] waren besonders für die Feiertagswäsche und für feines Tischzeug sehr beliebt. Bevor die plebejische Häckelnadel in den Dörfern Aufnahme fand, nähte man die Spitzen und so entstanden Besatz- und Einsatzstreifen, die eine große Geduld der fleißigen Hand zur Voraussetzung hatten. Die

[1] Ebenda, Tafel VI, 1—3 und Tafel VIII, 1—4, Tafel IX, 3, 4; Tafel X, 1—4.

[2] s. die Abbildungen von zwei solchen Schürzen bei Fleischer Tafel V.

[3] s. Tafel XXXI.

Muster, die man zur Ausführung wählte, beruhten größtenteils auf geometrischen Zeichnungen, doch griff man in späterer Zeit gerne zu Blumenmotiven. Die „genähten Spitzen“ fertigte man mit Vorliebe mit weißem Garn auf weißem Stoff an.

So hat denn die Nadelarbeit der sächsischen Bäuerinnen auf den verschiedensten Gebieten der einschlägigen Technik sich betätigt. Wie von selbst entstanden dabei für die einzelnen Muster bestimmte Bezeichnungen, die uns nur zum Teil und nicht immer mit der erkennbaren Bedeutung überliefert sind. In einer Teilungsurkunde aus Neudorf bei Hermannstadt vom Jahre 1659 wird ein Muster als „Schneiderscher“ bezeichnet. Es wird da ein „Fleßen Dreichthuch rothbeneth mit der Schneiderscher“, d. h. ein „Flachsenes Trockentuch“ erwähnt. Leider ist uns dies Muster nicht mehr bekannt. In der Faltenstickerei haben sich alte Bezeichnungen einzelner Dessins bis auf den heutigen Tag erhalten z. B. „Wasserflüssig“, „Tischfuß“, „Pfirsichkern“, „Feuereisen“, doch sind uns die Gründe nicht mehr bekannt, die zu der Auswahl dieser Benennungen geführt haben.[1] —

Einen wesentlich anderen Weg als die charakterisierten Stickereien schlugen die Arbeiten ein, die bei der künstlerischen Ausstattung der Meßgewänder der vorreformatorischen Zeit in Anwendung kamen. Die erhaltenen Kaselen liefern den Beweis, daß man selbst in kleinen Dorfkirchen das Festgewand der Geistlichen prunkvoll herzustellen liebte. Die Stoffe dieser Meßgewänder waren in der Regel Samt- oder Seidenbrokat mit großen Mustern in den verschiedensten Farben und sind auf dem Handelswege nach Siebenbürgen gekommen. Nirgends findet sich eine Spur ihrer heimischen Provenienz. Wahrscheinlich ist nur, daß sie hauptsächlich vom Rhein stammen. Auf der Rückseite der Chorgewänder wurde in der Regel ein großes Kreuz in farbiger, mitunter stark erhabener Stickerei aufgenäht, die entweder den Gekreuzigten mit Nebenfiguren selbst darstellt[2] oder eine Reihe von Heiligen zum Gegenstande hat. Die Technik arbeitet bewußt auf das Plastische und auf „vollkommene Bildwirkung“[3] hin, ge-

[1] Vergl. Sigerus in der Einleitung zu den «Siebenb.-sächs. Leinenstickereien».

[2] s. Tafel XXXII.

[3] Vergl. «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes» S. 418.

hört also schon jener Periode an, in der der Verfall dieser Kunst begann. Seide, Gold und Silber werden in reichster Weise verwendet und die Konturen oft mit dickeren Schnüren eingefaßt. Auf den aus Leinen bestehenden Untergrund werden die Fäden aufgelegt und mit Ueberfangstichen festgehalten.[1] Wo der Fleischton hervortreten sollte, arbeitete man ausschließlich mit Seide.

Die erhaltenen Stickereien dieser Gattung weisen keineswegs einen und denselben Stil auf. Denn neben solchen Arbeiten, die durchaus als Flachstickerei behandelt wurden, wie das Klosdorfer Meßgewand im Museum Alt-Schäßburg, gibt es solche, die eigentlich mit Seide überzogene Reliefs sind, wie die Reste eines Meßgewandes aus Stolzenburg im Brukenthalschen Museum dartun. Die szenischen Darstellungen auf diesen Stickereien geben entweder nur die Passion wieder, wie die Mühlbächer Kasula, die in acht Bildern die Leiden Christi erzählt, oder enthalten auch nur die Kreuzigung mit dem Judaskuß und dem Heiland auf dem Oelberg. Diese Darstellung findet sich auf dem Klosdorfer Stück und in noch breiterer, größerer Ausführung auf einer Kasula der Kronstädter Schwarzkirche. Außerordentlich schön stilisiert sind die Stickereien auf einer Kasula aus schwarzem Samt im Besitz derselben Kirche. Sie stellen Maria mit dem Jesuskinde und fünf heilige Jungfrauen dar. Auf einem Chormantel im Besitz der evangelischen Kirchengemeinde in Hermannstadt erkannte man in den figuralen Darstellungen die heilige Luzia mit zwei anbetenden Engeln, Maria Magdalena, den heiligen Bonifazius, den heiligen Kilian und den heiligen Ludgerus, ferner die Apostel Judas Thaddäus und Philippus. Auf anderen Stücken der Hermannstädter Kirchengemeinde, die Reissenberger genau beschrieben hat,[2] finden wir neben der heiligen Dreifaltigkeit, den Aposteln und Evangelisten den heiligen Severinus, Bischof von Köln und den heiligen Rupertus, Bischof von Salzburg. Das Auftreten solcher Heiligen, die von den Sachsen in Siebenbürgen nachweisbar keine besondere Verehrung genossen, spricht

[1] Vergl. Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstdenkmäler II, S. 498 f.

[2] Vergl. Reissenberger: Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt, S. 57 ff.

nun mit dafür, daß diese Stickereien nicht Erzeugnisse siebenbürgisch-sächsischer Kunstübung sind. Diese Meßgewänder sind in ihren besseren Stücken ohne Frage aus verschiedenen Gegenden des kultivierten Westens Europas eingeführt worden. Einen Beweis hiefür bietet ein Posten in der Rechnungslegung des Hermannstädter Bürgermeisters Paul Remßer über die städtischen Ausgaben des Jahres 1507. Hier wird nämlich am 15. Februar gebucht: „Felici mercatori Budensi pro quadam cruce ad casulam nobiliorem et pro purpura viri antipendii altaris magni simul computata . . . flor 125 den 0.“[1] Wenn wir den Ausdruck „Budensi“ mit „Ofen“ in Beziehung bringen dürfen, so erhellt daraus, daß der Ofener Kaufmann lediglich den Weiterverkauf nach dem Osten des Reiches vermittelte, nicht aber, daß die Kasula ein Ofner Erzeugnis gewesen sein muß. Schon Reissenberger ist zu dem Ergebnis gekommen, „daß die . . . Technik der Stickereien mit der gegen Ende des Mittelalters hauptsächlich in Arras geübten Technik, welche den besonderen Namen „brodé à or battu“ (Stickerei auf gehämmertem Gold) führte, ganz übereinstimmt, und daß die Bild- und Ornatsticker dieser Stadt damals für den Welthandel arbeiteten, so ist es wahrscheinlicher, ja fast gewiß, daß auch die Stickereien der Hermannstädter Meßgewänder nicht in Siebenbürgen, sondern im Auslande und zwar in Arras oder doch in Flandern ihre Entstehung gefunden haben.“[2] Trotzdem muß die Frage nach der Herkunft dieser prächtigen Arbeiten offen gelassen werden und es wird weiteren vergleichenden Studien vorbehalten sein, hier die endgültige Bestimmung vornehmen zu können. Die Lokalisierung der Gewebemuster stößt selbst für jüngere Erzeugnisse auf große Schwierigkeiten, weil die Nachahmung beliebter Zeichnungen weitverbreitet war.[3] Hinsichtlich des Alters wird man nicht fehl gehen, wenn man nur einen kleinen Teil dieser Stickereien dem 15. Jahrhundert zuweist. Die meisten gehören dem 16. Jahrhundert an, sind also kurz vor der Reformation auf dem Handelswege in das Land gekommen.

---

[1] Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven Bd. I. 1. Abt. 1, S. 486. Reissenberger, a. a. O., S. 62.

[2] Reissenberger, a. a. O., S. 62 f.

[3] Vergl. «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes» S. 539.

Wie groß aber der Besitzstand an diesen Werken der Nadelkunst gewesen sein muß, beweisen nicht nur die Kronstädter Meßgewänder, die Reste eines solchen Ornates in Meschen mit einer Darstellung der Flucht nach Aegypten, die beiden Stücke in Radeln, die Garnituren der evangelischen Kirche in Hermannstadt und die Kasula im siebenbürgischen Karpathenvereinsmuseum, sondern auch jene acht Meßgewänder, die im Jahre 1856 in einem Inventar der Hermannstädter Kirchengemeinde aufgezählt werden. Unverzeihlicher Unverstand hat diese Stücke, weil sie abgenutzt waren, einem Goldschmied zum Ausbrennen und Einschmelzen des Silbers überlassen. Am 31. Dezember 1859 berichtet der damalige Gemeindekurator J. Wächter, daß diese Meßgewänder für ausgebranntes Silber 174 Gulden und 24 Kreuzer ergeben hätten. Einer der vielen Fälle eines uneinbringlichen Verlustes unersetzlicher Kunstwerke! Wie bedeutend aber der Reichtum der Hermannstädter um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert und dann im Jahre 1442 gewesen ist, geht aus zwei Inventaren hervor, aus denen Reissenberger folgendes Verzeichnis zusammengestellt hat:

„Einen besonders wertvollen Schatz besitzt die Kirche in den noch vorhandenen Meßgewändern aus vorreformatorischer Zeit. Auch in dieser Hinsicht war die Kirche ehemals sehr reich. Schon in dem oben . . . . . erwähnten Verzeichnisse[1] vom Ende des 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts werden als im Besitze der Kirche befindlich angeführt: 3 Rauchmäntel, 3 Dalmatiken und 26 Kasuln von verschiedenem Stoffe und verschiedener Farbe, darunter eine weiße mit 54 silbernen Spangen, eine rote mit 59 silbernen Spangen, vier golddurchwirkte (aureae), wovon 2 ohne nähere Bezeichnung angeführt, die andern 2 als „antiquae“ bezeichnet werden, und 2 gestreifte mit golddurchwirkten Aurifrisien (circumferenciis). Viel bedeutender erscheint aber der Besitz der Kirche an solchen Paramenten in dem Uebergabsinstrument vom Jahre 1442.[2] Es werden darin nicht weniger als 14 Dalmatiken, 36 Kasuln und 19 Rauch- oder Vespermäntel

[1] Vergl. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XI, S. 346 f.
[2] Ebenda S. 353 ff.

namentlich, und außerdem noch 32 „ornamenta (ornatus) cum attinentiis suis“, wovon 20 an verschiedene Geistliche hinausgegeben waren, ohne nähere Bezeichnung erwähnt. Die namentlich erwähnten Paramente wurden teils in der Sakristei, teils in dem Bibliotheksraume der Kirche (libria = libraria) aufbewahrt. Unter den Dalmatiken sind 8 sammetne von verschiedener Farbe und 2 aus glattem, rotem Altas; unter den Kasuln sind 11 teils aus glattem, teils aus golddurchwirktem Sammet von verschiedener Farbe, 7 aus schwerem Seidenstoff (Kamucatum), 4 aus glattem Atlas, 1 aus einem schwarzen Wollzeug, welches unter dem Namen „Vorstat“ noch im vorigen Jahrhundert von den Hermannstädter Wollwebern erzeugt wurde;[1] 5 von diesen Kasuln haben mit Goldfäden eingewirkte Tierfiguren (3 nämlich kleine Straußvögel, 1 kleine Löwen und Böckchen, 1 kleine Leoparden); auf einer dieser Kasuln, von gelbem Atlas, wird das Dorsalkreuz durch Perlen und auf einer zweiten, von glattem Gelbsammet, aus Perlen und Edelsteinen gebildet; auf 2 anderen besteht das Dorsalkreuz aus eingewirkten, menschlichen Figuren; endlich werden noch jene zwei schon im vorhergehenden Verzeichnis genannten und schon dort als „antiquae“ bezeichneten Kasuln hier neuerdings, jedoch diesmal etwas näher beschrieben, aufgeführt; die eine besteht nämlich aus einem roten, golddurchwirkten Seidengewebe, die zweite, ohne nähere Bezeichnung der Farbe, enthält eingewebte griechische Buchstaben; beide, oder doch wenigstens die letztere, waren demnach Erzeugnisse der byzantinischen Seidenweberei, welche bis zur Zeit der Hohenstaufen den europäischen Markt in Hinsicht der Seidengewebe beherrschte, und ihre Entstehung mochte daher noch in das 13. Jahrhundert fallen. Unter den Rauchmänteln sind 5 sammetne, zum größeren Teile golddurchwirkte; 10 bestehen aus schwerem Seidenstoff (Kamucatum) von meist grüner oder roter Farbe, und 3 enthalten im Dessin golddurchwirkte, durch Pflanzenornamente mit einander verschlungene Leoparden; letztere gehörten somit ihrer Entstehung nach ebenfalls einer frühern Periode der Seidenmanufaktur in Europa an, nämlich der von Bock als arabisch-italienischen bezeichneten, welche bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fortdauerte.

[1] Ebenda S. 408.

Von den in beiden Verzeichnissen erwähnten Meßgewändern ist keines bis auf unsere Zeit gekommen; die noch vorhandenen gehören offenbar einer spätern Zeit an; nicht nur läßt sich keines derselben in den beiden Verzeichnissen nachweisen, sondern sie können auch wegen der in ihrem Dessin vorkommenden Zeichnungen nicht über den Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückversetzt werden.“ [1]

Während Reissenberger im Anschluß an Bock,[2] Flandern und Arras als Ursprungsland unserer Meßgewänder ansieht, müssen wir unser Augenmerk auf den Rhein richten. Hier hatte die Stickerei, die auf burgundisch-niederländischem Vorbild beruhte, während des 15. Jahrhunderts ihren Hauptsitz. „Die drei geistlichen Kurfürstentümer Köln, Mainz, Trier waren es, welche mit ihrem außerordentlichen Bedarf eine Blüte feiner Stickerei hervorriefen. Hier ist es auch, wo noch das Meiste von dem erhalten ist, was das 15. Jahrhundert an deutscher Stickerei übrig gelassen hat. — Das gewerbreiche Köln muß als Hauptsitz gelten. Hier hatte sich schon im 14. Jahrhundert eine eigentliche Zunft der Kunst- und Wappensticker gebildet, welche ebenso für die Kirche, wie für die Laienwelt arbeitet. Ja sie nahm so sehr die Stickerei als ihr Recht in Anspruch, daß sie es den Nonnenklöstern bestritt, diese selbst mit Gewalt an der Arbeit hindern wollte . . . . Bei diesen Kölner Arbeiten, die in kaufmännischem Export durch alle Länder verbreitet wurden,[3] gingen Weberei und Stickerei Hand in Hand, die Weberei arbeitete vor und die Stickerei führte einzelne Teile vollkommen aus. Der Bedarf war mannigfach. Einen Hauptgegenstand bildeten die vielbeliebten Wappen, daher auch die ganze Zunft den Namen der Wappensticker führte, einen anderen die golddurchwirkten, mit Figuren verzierten Stücke, welche die geistlichen Gewänder vorne und rückwärts wie ein Kreuz zu schmücken hatten.“ [4]

---

[1] Reissenberger, a. a. O., S. 57 f.

[2] Franz Bock: Geschichte der liturgischen Gewänder. Bonn 1859—1871.

[3] Ganz Ungarn gehörte zu den Absatzgebieten jener Industrie. Als Beispiel erwähnen wir das Meßgewand in Sztropkó. Vergl. Pogány Kálmán: A sztropkói miseruha (Das Meßgewand in Sztropkó) Archaeológiai értesitő (Anzeiger für Archäologie) XXVII, S. 411 ff.

[4] J. v. Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, S. 112 f.

Während die Meßgewänder alte Zusammenhänge zwischen dem fernen Mutterlande und dem entlegenen Neulande deutscher Kultur enthüllen, führt uns der Zeugdruck als ein Sondergebiet der Textilkunst wieder auf heimischen Boden zurück. In Siebenbürgen ist diese Art der Technik, die die Muster mit geschnittenen Holzformen auf den Stoff aufdruckte, nicht erfunden worden, vielmehr darf man annehmen, daß der Zeugdruck zu jenen kunstgewerblichen Fertigkeiten gehört, deren Kenntnis die Einwanderer aus der alten Heimat mitgebracht haben. Gerade vom Niederrhein, in unmittelbarer Nähe des Auswanderungsgebietes der Siebenbürger Deutschen, verbreitete sich der Zeugdruck in die angrenzenden Gebiete. Von Köln aus — darin gipfeln die Ergebnisse der Forschungen Rudolf Forrers, des Straßburger Forschers und Sammlers[1] — eroberte sich die einfache und gerade auch für Handelszwecke entsprechende Technik die Gegenden rheinaufwärts, drang über Mainz und Straßburg in die Schweiz, fand in Bayern und Oesterreich ebenso freundliche Aufnahme, wie in Holland, Flandern und Frankreich. Bis in das 8. Jahrhundert reichen die Denkmäler dieser Technik zurück, doch treten sie erst im 12. Jahrhundert öfter auf.[2]

Die erhaltenen siebenbürgisch-sächsischen Zeugdrucke reichen nur bis in das 16. Jahrhundert. Durchwegs sind ihre Muster mit schwarzer Farbe auf ein derbes Leinengewebe aufgetragen. Die angewandte Ornamentik ist mit offenkundiger Anlehnung an die Zeichnung der Stickereien durchgeführt und dies scheint um so begreiflicher zu sein, da ja der Zeugdruck nur als Ersatz der gestickten Arbeiten angesehen wurde. Was die Nadel nur mit Aufwand von viel Zeit fertigbrachte, tat hier der Modeldruck mit wenigen Handgriffen. Als selbständiges Gewerbe wurde der Zeugdruck nicht ausgeübt, sondern nur als ein Nebenzweig der Färberei und in mancher Werkstätte haben sich die Druckklötze bis in die jüngste Zeit erhalten. Seinem Wesen nach ist der Zeugdruck ja nichts anderes als eine örtliche oder topische Fär-

[1] R. Forrer: Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen. Straßburg 1894. Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause, S. 258.

[2] Vergl. Bergner: Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer II, S. 499.

berei. Ob die verwendeten Druckklötze durchaus in Siebenbürgen selbst geschnitzt wurden, ist nicht entschieden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie aus Oberungarn eingeführt worden; Kaschau war der Hauptsitz der Modelschneider und in der Zips sind Zeugdrucke als Altar- und Kanzelbehänge, als Fahnen und Tischtücher häufig zu finden.

Der älteste datierte Zeugdruck innerhalb des deutschen Siedelungsgebietes in Siebenbürgen ist die Durleser Bruderschaftsfahne. Sie trägt neben dem Doppeladler, mit dem innerhalb einer quadratischen Umrahmung die eine Seite geschmückt ist, die Jahreszahl 1574. Vorzüglich erhalten bildet diese Fahne eines der wichtigsten Dokumente zur Geschichte des Ornamentes der sächsischen Volkskunst. Die stilisierten Blumen auf der Rückseite dieser Fahne, Rosen und Nelken und ein aus dem Granatapfelmuster entstandenes Blatt bringen den Beweis, daß für die Muster der in Plattstich ausgeführten Arbeiten der Bäuerinnen im Nösnergau,[1] trotzdem sie erst in jüngster Zeit ausgeführt worden sind, die Grundlage schon im 16. Jahrhundert geschaffen war. Sie sind zugleich ein Beleg dafür, daß selbst Jahrhunderte nicht imstande sind, den Charakter solcher gewonnener Ornamente zu verwischen und machen es wahrscheinlich, daß sie selbst auf noch älteren Vorlagen beruhen, die vielleicht schon im 14. Jahrhundert ihren Weg nach Siebenbürgen gefunden hatten. Gerade jene dem Granatapfelmuster verwandten Zeichnungen, die sich auch auf der Durleser Fahne vorfinden, legen es nahe anzunehmen, daß die Zeichnung der importierten Seidenstoffe, die wiederum vielfach auf orientalischen Ursprung zurückweisen, auf die siebenbürgisch-sächsische Ornamentik eingewirkt hat, so daß man sagen kann: es spiegelt sich darin ein Stück Orient.

Der Gebrauch derartiger aus bedrucktem Leinenstoff angefertigter Fahnen scheint allgemein gewesen zu sein. In Bodendorf wird eine Bruderschaftsfahne aus dem Jahr 1659 verwahrt. Im Museum Alt-Schäßburg befinden sich zwei solcher Fahnen. Die eine trägt die Jahreszahl 1674 und stammt aus Rauthal und die zweite gehörte der Bruderschaft

[1] Vergl. Fleischer, a. a. O., Tafel I, VI, VIII, IX und X.

in Groß-Laßlen und geht in das 18. Jahrhundert zurück. Auch an diesen Fahnen offenbart die Zeichnung der Ornamente, die hier, wie an der Durleser Fahne einfarbig behandelt sind, die deutlichsten Anklänge an die Stickereimuster. Der Doppeladler fehlt auch an dem Rauthaler Stück nicht.

Besonders interessant aber ist ein Tischtuch im Besitze der Frau Pfarrer Brandsch in Burgberg. Hier sind Hirsche in köstlicher Stilisierung aufgedruckt und es ist nicht unmöglich, daß diese auf sehr alten Traditionen beruhende Arbeit noch dem 17. Jahrhundert angehört.

Andere Stücke solcher Zeugdrucke besitzt die Sammlung Emil Sigerus. Gewiß waren sie einst in großen Mengen vorhanden, aber sie haben sich nur in wenigen Exemplaren erhalten, wohl auch deshalb, weil sich die Farbe nicht in allen Fällen als waschecht erwies. —

Schon bei den Meßgewändern hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß das Gesamtgebiet der siebenbürgisch-sächsischen Textilkunst einen nicht kleinen Einschlag an ausländischen Stücken aufweist. Ueberraschend groß aber ist der Besitz von orientalischen Teppichen, die mindestens seit dem 15. Jahrhundert in ununterbrochener Folge bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aus der Türkei eingeführt wurden.[1] Es war zur stehenden Sitte geworden, der Kirche solche Teppiche, die schon im mittelalterlichen Hause eine große Rolle gespielt haben,[2] zu schenken. Die Gestühle der Geistlichen wurden damit behangen und die Zünfte wetteiferten miteinander, ihre Kirchenplätze mit diesen köstlichen Erzeugnissen morgenländischer Kunstübung zu schmücken. Die schwarze Kirche in Kronstadt allein besitzt nicht weniger als 116 Stück,[3] ja selbst in einzelnen Dorfkirchen hat sich oft mehr als ein Dutzend solcher Teppiche erhalten. Was Kühlbrandt über die Sammlung der Kronstädter Kirche, die nach dem Urteil des Prof. Dr. Riegl ihresgleichen nicht hat, gesagt, gilt wohl von allen

---

[1] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 5; II, S. 172 etc.

[2] Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause S. 89.

[3] Vergl. E. Kühlbrandt: Die alten orientalischen Teppiche der Kronstädter ev. Stadtpfarrkirche. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenb. Landeskunde XXI. S. 101 ff. — und derselbe: Unsere alten orientalischen Teppiche. Die Karpathen I, S. 41 ff.

im Besitz von sächsischen Gemeinden befindlichen Teppichen. Es sind orientalische Knüpfteppiche von durchwegs anatolischer oder türkischer Herkunft. Bisher konnte kein einziger Perser nachgewiesen werden. Einige wenige Teppiche stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Mehrzahl der ältesten Stücke aus dem 16. Jahrhundert. Die große Masse aber ist erst im 17. Jahrhundert, ja selbst im 18. Jahrhundert erzeugt worden. Auf der Rückseite werden nicht gerade selten „Inschriften von den ehemaligen Besitzern und Spendern gefunden".

Die große Anzahl solcher Teppiche in den sächsischen Kirchen erklärt sich daraus, daß sie unter den Waren, die sächsische und andere Kaufleute aus dem Orient hereinbrachten, einen ständigen Posten bildeten. Es war nicht nur guter Ton, das Wohngemach mit solchen Teppichen auszuschmücken, sondern sie wurden auch mit Vorliebe als Geschenke an die Kirchen und als Ehrungen illustrer Persönlichkeiten verwendet. Als Honterus, der Reformator Siebenbürgens, nach Kronstadt zurückgekehrt war, wurden ihm von der Stadt im Jahre 1534 zwei Teppiche zum Geschenk gemacht. „Item domino magistro Joanni Honter unum tapete pulchrum ad mensam, ac unum lecti stragulum pro strena seu (ut dicimus) novo anno flor. 10,"[1] heißt es in der Stadthannenrechnung. Zu seiner Hochzeit, die nach Ostern 1542 stattfand, schenkte ihm das Burzenländer Kapitel ebenfalls einen Teppich für 7 Gulden.[2] In den „Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt" ist der Tatsache solcher Geschenke und Ehrungen von Fürsten und Würdenträgern in einflußreichen Stellungen oft Erwähnung getan.

In der Törzburger Kastellansrechnung vom Jahre 1507 finden sich in dem „registrum debitorum civitatis" als Ausgaben für Teppiche folgende Anmerkungen:

„Item in uno tappeto waÿwodae dato pro flor. (Die Zahl fehlt.")

„Item 1 groser tepich pro flor. 40".

„Item 1 klaÿner tepich pro flor. 16".[3]

---

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 341.
[2] Vergl. Teutsch: Sachsengeschichte. Bd. I, S. 224.
[3] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 183.

„Item t tepch wnd 1 deckelthuch awff dy hochczeÿt Lazar Andreasch vor flor. 4“.[1]

In der Stadtrechnung vom Jahre 1521 liest man:

„Item solvimus domino Georgio Blerch pro tapetis decem flor. 125. sex magna et 4 mediocria.“[2]

In der Kronstädter Schaffnerrechnung vom Jahre 1527 findet sich verzeichnet:

„Item dy Tortler seÿn schvldÿch ann enen tebych den her Hans Benckner hat gegen an yre briffen dÿ der kÿnÿck hat bestedÿch flor. 8“.[3]

In dem Vormerkbuch zur Kronstädter Stadthannenrechnung aus dem Jahre 1528 ist als Ausgabe gebucht: „Item von wegen eines tebich dem pissof vorert flor. 16“[4] und „Item mer als lasar ferens ist pey vns gevest als an der iünckfraü maria tach der liegt mesz mit czomt den anderen edel leüten so haben mein herrn yn geerth fyer tepg — flor. 13“.[5]

In derselben Rechnung findet sich verzeichnet:

„Item als der her der vayda sein genot ist komen ken angnetlen so ist der her der richter mit her merten her hans schirmer peter engel vnd 2 richter aus dem merten czu im geczogen vorert ein tepg flor 12“.[6]

Als im Jahre 1528 die Stadt Kronstadt eine Deputation zum Könige nach Prag schickte, so nahm sie außer einer goldenen Kanne für die Königin um 84 Gulden und anderen Geschenken für die Hofleute auch Teppiche mit. Der Stadthann vermerkt darüber in seinem Buch:

„Item ein tepg den sÿ vorert han dem kineck flor. 75.“[7]

„Item mer 2 tepg per flor. 50.“

„Item dem Clexy thorso ein tepg vorert per flor. 17.“

„Item dem thoroczÿ miclósch einen tepg vorert flor. 13.“[8]

---

[1] Ebenda S. 184.
[2] Ebenda S. 296.
[3] Ebenda II, S. 51.
[4] Ebenda S. 80.
[5] Ebenda S. 90.
[6] Ebenda S. 98.
[7] Ebenda S. 108.
[8] Ebenda S. 109.

Auf eine andere „Vorerung“ bezieht sich der Posten: „Item auss dem gelt is man der stat schuldig wmb 1 tebich Greende miclosch vorert flor. 16“.[1]

In der Kronstädter Zwanzigstrechnung, die ungefähr aus dem Jahre 1500 stammt, werden die in die Moldau ausgeführten und dorther importierten Waren vermerkt und die dafür gezahlten Abgaben verzeichnet. Unter den importierten Waren werden auch „Tapetae 10 Stück“ angeführt.[2]

In der Stadthannenrechnung derselben Stadt aus dem Jahre 1541 finden sich als Ausgaben für Teppiche verzeichnet:

„Eodem die 1 tapetum datum est muneri Ladislao Mykola pro flor. 16“.[3]

„Wayw.(odae) Egiptiorum dedimus dono 1 tapetum, 1 peciam bogasiae, 1 par czyzma causa Egiptiorum, fl. 5 asp. 5.“[4]

„Praesente hic d. Maylad, dum equi cursu in stadio certarunt, dedi pro 2 tapetis, 1 pecia bogasiae, 1 pari czysma et 1 sue fl. 9 asp. 3“.[5]

In der Zwanzigstrechnung des Jahres 1542 wird vermerkt: „Es szein 2 Debiche verehrt worden, einer dem Her Kornisch Mÿckloschen auff die hochczeÿtt, der ander Mÿcko januss auff die hochczeÿtt, welchett der her hon hatt beczalt pro fl. 6“.[6]

In der Stadthannenrechnung desselben Jahres werden verausgabt:

„Petro Horwath 1 tapete dono datum pro fl. 4 asp. 25 ... Joanni Sykesd 1 tapetum fl. 3“.[7]

In der Zwanzigstrechnung der Stadt Kronstadt vom Jahre 1543 werden „von dominica Circumcisionis bis dominica post Natalem Christi“ unter den eingeführten Waren auch „Tapes 60 Stück“ verzeichnet.[8]

Auf die Teppiche der Kronstädter Kirche beziehen sich auch die folgenden Anmerkungen in den Zusammenstellungen des Joseph

---

[1] Ebenda S. 126.
[2] Ebenda III, S. 1.
[3] Ebenda S. 90.
[4] Ebenda S. 91.
[5] Ebenda S. 92.
[6] Ebenda S. 138.
[7] Ebenda S. 158.
[8] Ebenda S. 245.

Teutsch, denen der Autor den Titel gab: „Kurzgefaßte Jahr-Geschichte von Siebenbürgen, besonders Burzenland."

„1681. 30 Nov. verehret die Mechel Schlandtin einen grünen sammetenen Teppicht in die grosse Kroner Kirche auf den Altar."[1] Unter den Aufzählungen der Schäden, die Kronstadt durch die große Feuersbrunst vom 21. April 1689 erlitten hatte, wird unter 3 erwähnt: „Die grosse Kirche und in derselben die Orgel, der Altar, die im Chor aufgehängte schöne und alte Epitaphia, die kostbare Teppichte, zum Exempel der an der Orgel gehangen, in welchem die Wappen der Könige und Fürsten etc. eingesticket gewesen, welche zum Tempelbau etwas beigetragen hatten; wieder einer, von dem man geglaubet, der Apostel Paulus habe ihn verfertiget. Item das große bei dem Taufstein stehende Cruzifix etc. etc. Die Glocken heruntergefallen und zerschmelzet."[2]

Am Gebrauch der Ehrungen hielt man noch im 18. Jahrhundert fest. So berichtet 1766 J. Teutsch in seiner „historischen Zugabe" „17. Sept. kommt der kommandierende General Andreas Comes de Hadik nach Cronen und wird von der Bürgerschaft zu Pferd und zu Fuß empfangen. Den 24. Sept. geht derselbe wieder von Cronen weg. Das Capitul beschenkt denselben mit einem Teppicht à Ung. fl. 35."[3]

So war denn der Teppich eine häufig verwendete, gerade auch als Wertgegenstand geschätzte Sache. Deshalb schenkten ihn auch Angehörige der Zünfte gerne zum Schmuck der Zunftgestühle in der Kirche. So sind die Teppiche der zum Abbruch bestimmten Spitalskirche in Hermannstadt durchwegs Zunftteppiche. In dem Zunftbuch der Kronstädter Seilerzunft lautet eine Anmerkung aus dem Jahre 1712: „Wir aber, als Vorgänger der ehrlichen Bruderschaft, haben mit ein Gestühl (auf den neugebauten Emporen) erlangt . . . Also ist auch zu der Zeit ein Teppich für die Bruderschaft gekauft worden und welcher gute Bruder in solche Ordnung treten will, der soll Denar 30 in die Bruderschaft für den Teppich erlegen . . ."[4]

---

[1] Ebenda IV, S. 108.
[2] Ebenda S. 110.
[3] Ebenda S. 387.
[4] Bei E. Kühlbrandt, a. a. O., Die Karpathen I, S. 42.

Ohne Zweifel handelt es sich bei diesen Teppichen bis auf ganz verschwindende Ausnahmen um orientalische Teppiche, trotzdem sie nur selten genauer benannt werden. Eine Bemerkung vom Jahre 1643 spricht ausdrücklich von „Tapetibus Turcicis vel Persicis".[1] Wie sehr übrigens der Gebrauch von Teppichen sich eingebürgert hatte, beweist der Teilbrief über den Nachlaß Albert Huets. Hier werden nicht weniger als 39 Teppiche aufgezählt. Ob alle orientalischer Herkunft gewesen sind, läßt sich nicht mehr annehmen, da genauere Beschreibungen ermangeln. Als besondere Bezeichnung liest man „Item Ein Venedigisch gewirkt Karpitt . . . fl. 20",[2] „Item Ein ander ausländisch Karpitt fl. 8", „Item Ein ander gros ausländisch Karpitt fl. 8", „Item Ein Turkisch Karpitt" etc.[3]

Einen Teil dieser Teppiche hat Huet als Hochzeitsgeschenke erhalten, worüber er selbst folgende Anmerkungen niedergeschrieben hatte:

„h(err) Bathorj Istwan sein gesanter Ratz Mihal mit einem guldin kopf,[4] vnnd herrn Forgach ferencz Cannczlers diener Caspar mit einem weyssen tebich, Auch frau Bebekh Georgin freundt Nagij Mihalij Gothart mit einem tebich, Ein Ersamer Rath diser Statt hot ein guldin khopff geben, desgleichen die 2 Stuel Medwisch auch ein guldin kopff, der Großvatter Augustinus gab ein guldin khopff von 6. Marckhen, vnd 1 tebich, frau Sophia h(errn) Christoff homleschers hausfrau mit Ires herren Namen gab auch ein klein guldin kopff mit einem Salzfassel vnndt Chyesse (= csésze).[5] frau Angnet Schwegerin h(errn) Georg Huetth seligen von Kronstatt verlassene wittib schickhet ein silbern pecher . . . Das ganze Capitel ist auch erschinen mit einem schönen weyssen tebich, dazu sonsten seind vil schone tebich vnnd Silberne leffel, Auch fass wein . . . verehret worden."[6]

Es stellt dem Geschmack jener Tage das beste Zeugnis aus,

---

[1] Ebenda.
[2] «kárpitó» magyarischer Ausdruck für «Teppich».
[3] Julius Gross, a. a. O., S. 115.
[4] «koff» ist der siebenbürgisch-sächsische Ausdruck für «Kanne».
[5] «csésze» magyarischer Ausdruck für «Tasse».
[6] G. A. Schuller: Zeitgeschichtliche und biographische Aufzeichnungen auf den Deck- und Titelblättern älterer Bücher. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXX, S. 36 f.

wenn uns künstlerisch und technisch vollendete Gegenstände, Stoffe und Materialien des täglichen Gebrauches begegnen, die auch heute noch unübertroffen dastehen. Und wie an den Teppichen gezeigt wurde, daß sie in Masse angekauft und gebraucht wurden, so ließe sich nun das auch an anderen kostbaren Geweben und teueren Stoffen für die Festkleidung des Städters nachweisen. In den „Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt" stößt man auf eine Unzahl von Kleiderstoffarten. So wird unter dem Ausdruck „Trichtisch" des öfteren „Mastrechter Tuch" erwähnt.[1] Italienische Tücher nannte man „Velesducher",[2] „Hirmyss" hieß ein Seidenstoff.[3] „Perchhamer, Perkammer oder Berkammer" Tuch war Tuch aus Bergamo[5] und „Pernisch" Tuch stammte aus Verona.[4] „Lÿndesch" hieß das Tuch, wenn es aus Lund kam,[6] das „Noremperger" war natürlich das Nürnberger Tuch[7] und „Speyr pannus" war Speierer Tuch.[8] „Bresler Tuch" war das Breslauer Tuch;[9] „Brÿckesch" Tuch war in Brügge erzeugt,[10] das „Lemmberger" kam aus Lemberg[11] und das „Igler" war heimisches Fabrikat, denn es wurde in der oberungarischen Stadt Iglau erzeugt.[12]

„Zcwÿkess thuch"[13] war Zwickauer, „Gerliczer" war Görlitzer,[14] „Lauburger" Lauenburger[15] und „Echess" wahrscheinlich Aachener Fabrikat.[16]

Einheimisches, schwarzes Tuch, wie es insbesondere die Kronstädter „Raschmacher" erzeugten, führte den Namen „Perget".[17]

---

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, 38 f. 45. 54 u. ö. II, 172. 223. 230.
[2] Ebenda I, S. 41.
[3] Ebenda S. 38 ff.
[4] Ebenda S. 60; III, 91, 97, 101, 108, 257.
[5] Ebenda I, S. 37, 39, 43, 45 u. ö.
[6] Ebenda S. 277, 281.
[7] Ebenda S. 20; II, 88, 174.
[8] Ebenda I, S. 36.
[9] Ebenda II, S. 172, 219, 230, 319, III, 189, 194, 198.
[10] Ebenda S. 218, 219, 278, 415, 457, 509.
[11] Ebenda S. 586.
[12] Ebenda S. 95, 366.
[13] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 233.
[14] Ebenda III, S. 293.
[15] Ebenda.
[16] Ebenda S. 366.
[17] Ebenda II, S. 219, 230, 426, 512, 623, 627, 677.

In Mediasch bestand schon um das Jahr 1423 eine „Walkmühle", die die fertige Ware der Tuchmacher zu glätten hatte.[1]

An Seidenstoffen und anderen feinen Geweben werden genannt das „kÿrthuch" als ein feines Tuch.[2] Den Damast nannte man „domoslia, domosslia, Dumslÿa, Thumszlÿa".[3] Mit „damascat rubeum" wurde ein schwerer roter Seidenstoff bezeichnet[4] und mit „Stameth, Ztameth" unser Samt.[5]

„Camoca"[6] war ein kostbares seidenes Zeug, „Schomolata"[7] war ein Kamelhaarstoff, „scarlatum"[8] war Scharlachtuch, „Kamchen"[9] ein Webestoff, ebenso „Czefftye"[10] und „karaky".[11] Mit dem Ausdruck „Karmaschÿ sericum"[12] bezeichnete man ein feines Seidengewebe, während „ponso"[13] ein mullartiger, mit Seidenfäden durchschossener Wollstoff war. „Czemmelath"[14] wurde vermutlich aus Kamelwolle erzeugt.

Eine wahre Musterkarte der Stoffe, die man in den Patrizierkreisen im Anfange des 17. Jahrhunderts trug, bietet wieder der Teilbrief des Albert Huet.[15] Hier werden erwähnt:

„Ein Leibfarb gedrucktt Attlatz Seidel mit 2 bremenn", „Ein alt Leibfarb Tamaskettin Seidel mit 2 bremen", „Ein Schwartz harlas manttell", „Ein Escherfarb Kannewatz Felschö mit Toppelt Taffentt gefuttertt", „Ein weis Thamasketin mente, mit guldinnen Ströpen", „Ein schwarz Sametinn Dolman mit 8 Knöpfflenn, ein ieder mit 17 Turkesenn versetzt", „Ein granatt new Sixaj mente, durchaus mit grienem Taffett gefuttert, mit 4 guldinnen Ströpen", „Ein roth Scharlach new Curta Dolman mit bogasia vnd Taffetta

---

[1] Vergl. Gräser: Umrisse, a. a. O., S. 36.
[3] Ebenda I, S. 134.
[2] Ebenda III, S. 55, 116, 141, 147, 148, 245, 248, 305, 428, 589.
[4] Ebenda S. 268.
[5] Ebenda IV, S. 480.
[6] Ebenda I, S. 19.
[7] Ebenda S. 30; II, 375.
[8] Ebenda II, S. 201.
[9] Ebenda I, S. 183, 187.
[10] Ebenda II, S. 375.
[11] Ebenda S. 522.
[12] Ebenda S. 229.
[13] Ebenda III, S. 142, 147, 245, 248, 375.
[14] Ebenda II, S. 424.
[15] a. a. O., S. 113 ff.

gefuttert oder unterzogenn", „Ein alt schwartz Dolmann von Englischem Tuech".

In dem Abschnitt des Teilungsinstrumentes: „Volgtt nun ettlig Seidin Zeig vnd Leinwath" werden neben Damast, Atlas, Kannewas, „galler Leimett", auch aufgezählt: „Ein weis Zeug mit goldt durchzogen", „Ein braun stuk Schomelott", „Ein Roth stuk Machayer" und „Ein Tuzett Schlesiger scheibenn Tucherr."

Besonders angeführt werden auch die „Facieletlenn mit goldt und Seidt geneth und beneth", d. h. die „Falczennede,[1] die Taschentücher[2] am Schabracken werden u. a. aufgezählt solche „aus gelb vnd rothem gedrucktem Samett" und solche „mit goldt durchzogenn".[3]

Diese Auswahl von Belegen, die sich auch für das 18. Jahrhundert ohne Mühe vermehren ließe,[4] zeigt, daß gerade mit Erzeugnissen der Textilkunst ein bewunderungswürdig schwunghafter Handel getrieben wurde. Nicht nur Festkleider aller Art für Männer und Frauen wurden aus den kostbaren Geweben hergestellt, auch zu F a h n e n wurden sie häufig verwendet. Die Fahnen der Sachsengrafen in der Rüstkammer zu Hermannstadt sind zum größten Teil aus schwerer Seide angefertigt und gehen bis in das 16. Jahrhundert zurück. Daß die Stoffe in der Regel nach ihrer Herkunft benannt werden, zeugt davon, daß man sich auf diesem Gebiete sehr gut auskannte. Auf den Stapelplätzen des 16. und 17. Jahrhunderts wählte sich der sächsische Kaufmann seine Ware aus, und will man die Stellung der Gesellschaft jener Tage zu den Erzeugnissen des Kunstgewerbes recht würdigen, so kann die Tatsache der allgemeinen Beliebtheit gerade der ausländischen Gewebe nicht unberücksichtigt bleiben. Wie diese Vorliebe für schöne, besonders für Damaststoffe selbst die Volkskunst in der Stickerei beeinflußt hat und auch den Färber zwang, seine Model für den Zeugdruck dementsprechend

---

[1] von facilelum, ital. fazolletto.
[2] Julius Gross, a. a. O., S. 118 f.
[3] Ebenda S. 117.
[4] Vergl. Teutsch: Sachsengeschichte II, S. 74 und R. Heitz: Ein Teilungsinstrument aus dem Jahre 1791. Mühlbächer Gymnasialprogramm. Hermannstadt 1900. S. 15 f.
[5] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, 116, 141, 148.

auszuwählen, ist schon früher angedeutet worden.[1] Wenn auch gerade das Kostbarste an Geweben und anderen textilen Erzeugnissen nicht siebenbürgischen, sondern wahrscheinlich italienischen Ursprungs ist, denn Brokatstoffe, Samtgewebe und Seidenzeug wurden durch die oberitalienischen Fabriken über Genua und Venedig nach allen Himmelsrichtungen verschickt,[2] so dürfen wir für die Vergangenheit doch den Ruhm in Anspruch nehmen, daß sie der Textilkunst eine Stätte wärmster und ausgiebigster Aufnahme geboten hat.

Aber auch hier ging es nicht anders, wie auf anderen Gebieten. Als das 18. Jahrhundert vorüber war, da erloschen die alten Handelsbeziehungen mit Deutschland zu Gunsten der Reichszentrale Wien ebenso, wie die Erkenntnis, daß nur das Beste und Dauerhafteste zu Kleidungsstoffen gut genug sei. Noch am Anfange des 19. Jahrhunderts ging die sächsische Frau in sächsischer Nationaltracht zu Balle und verschmähte die kostbare und kleidsame Tracht nicht. Als Kaiser Josef II. 1783 in Hermannstadt weilte, erschienen die Frauen in einer Abendgesellschaft, die Brukenthal, der Gouverneur von Siebenbürgen, zu Ehren des Kaisers gab, in sächsischer Festtracht.[3] Die Mode hat den Gebrauch dieser Festkleider unbarmherzig ausgerottet. Solide und langdauernde Stoffe waren nun nicht mehr zu verwenden und so hörte man auf, Damast und schwere Taffetseide einzuführen. Das farbenfrohe und farbenreiche Bild verschwand zu Gunsten einer allgemeinen Europäisierung auch der sächsischen Stadtgesellschaft, die im letzten Grund nur beklagt werden kann.

In den Versuchen einiger Färber, den alten Modeldruck mit Modelwalzen aufleben zu lassen, — ein Beispiel dafür hat sich in einem Altartuch mit den Buchstaben K. W. und der Jahreszahl 1860 der Deutsch-Piener Dorfkirche erhalten — ist der letzte Atemzug einer absterbenden Kunst zu erblicken.

---

[1] s. S. 214.
[2] Vergl. J. v. Falke: Die Kunst im Hause, S. 143.
[3] Vergl. Teutsch: Sachsengeschichte II, S. 288.

Leder.

Die reiche Verwendung, die das Leder zu allen möglichen Zwecken auch im Rahmen der deutschen Kolonie in Siebenbürgen von Anbeginn gefunden hatte, macht es verständlich, daß in seiner Aufarbeitung nicht selten auch die Kunst zu ihrem Recht kam. Während man sich heute in der Regel damit begnügt, die Schönheit des Leders ohne alle Verzierung wirken zu lassen, wandte man in früheren Zeiten eine ganze Reihe von Techniken in der Verarbeitung des Leders an. Stickerei und Preßornamente, Beschläge und Farbe, gepunzte und geschnittene Zeichnungen wetteiferten miteinander, das Leder dem Auge wohlgefälliger zu machen. Man kann den Beweis nicht direkt führen, aber man darf es wohl annehmen, daß hierbei das Beispiel der Türkei, zu der ja Siebenbürgen 150 Jahre hindurch politisch als ein Paschalik gehörte und mit der es die ältesten Handelsbeziehungen verbanden, vorbildlich gewesen ist.

Besondere Sorgfalt wurde schon frühe dem Sattel- und Zaumzeug zugewendet. Im Jahre 1540 schenkten die Kronstädter dem Woiwoden Demetrius Maylad zur Hochzeit neben einem verzinnten Kupferkessel zwei purpurne, mit goldenen Blumen verzierte Sättel.

„Joanni Thyrk sellatori," bemerkt die Stadthannenrechnung dieses Jahres „quod duas sellas dom. Maÿlad paravit easque pupura floribus aureis variegata abduxit, solvi flor. 3."[1] Im Jahre 1539 verehren die Kronstädter dem Könige Johann Zapolya einen Prunkwagen samt Gespann als Hochzeitsgeschenk. Die Aufzeichnungen der Stadthannenrechnung dieses Jahres gewähren ein anschauliches Bild dieses kostbaren Geschenkes, das Johannes Auen

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt II, S. 693.

und der Maler Gregorius nach Ofen überbrachten.[1] Der Goldschmied Erasmus hatte die Zierknäufe des Wagens vergoldet und dafür die respektable Summe von 99 Gulden erhalten und der Kürschner Paulus Byem (Böhm) die Schutzbeutel dazu geliefert. Der Schneider Valentinus hatte die kostbare Wagenplane für 25 fl. hergestellt, der Maler Gregorius aber den Anstrich und die Vergoldung des fertigen Wagens für fl. 70 besorgt. Bis ins Kleinste wurde diese Equipage ausgestattet, die Hemmschuhketten wurden angefügt, die Pferde frisch beschlagen und selbst die aus Leinen verfertigte Futterkrippe wurde nicht vergessen. Dementsprechend wurde auch das Zuggeschirr auf das Beste ausgestattet, das in besondere Kisten verpackt abgeschickt wurde. „Item pro duobus scriniis et duobus seris ac sex ulnis panni Wratislauiensis, in quae scrinia res Turcales et frena ac rhedae posita et reg. maiestati missa sunt flor. 2 asp. 13.“[2] Das Geschirr selbst scheint auf einer purpurfarbenen Unterlage gearbeitet gewesen zu sein, Johannes Fuchs hatte den Stoff geliefert. „Item dom. Joanni Fwx pro 13½ ulnis rubrae purpurae ad frena ac rhedas reg. maiestatis flor. 33. asp. 37.“[3] Der Riemer aber war Johannes Auen. „Item domino Joanni Awen, quod purpura obduxit frena ac rhedas ad currum reg. maiestatis pertinentia merces flor. 4 asp. 25.“[4] Die Sättel des Sechserzuges — denn ein Kutschieren vom Bock aus kannte man in Siebenbürgen zu der Zeit und auch noch lange darnach nicht — lieferte der Sattler Michael; sie hatten Steigbügel aus Messing und waren mit Vorderzeug und Afterriemen versehen. „Item Michaeli sellatori pro 3 sellis ad equos curriferos currus reg. maiestatis et pro antilena ac postilena unius sellae flor. 2 asp. 3.“[5] Gebisse, Steigbügel und Futtertuch kosteten 3 fl. 24 Aspern. „Item pro 4 frenis et 2 paribus vulgo Messe steg rôff ac ad tertiam sellam etiam 1 par Kengyel[6] und ein Borchenthuch ad equos reg. maiestatis flor. 3 asp. 24.“[7]

---

[1] Ebenda S. 604 ff.
[2] Ebenda S. 605.
[3] Ebenda.
[4] Ebenda.
[5] Ebenda S. 606.
[6] Magyarischer Ausdruck für Steigbügel.
[7] Ebenda S. 605.

Die Farbe des Riemzeuges war weiß, denn Petrus Bauner und Michael Letz erhalten 29 Gulden und 47 Asper „quod rhedas, copulas ac frena ad equos reg. maiest. papaverunt, et pro orichalco et ferramentis ac aliis omnibus attinentiis et mercede praeparationis . . . .“ [1]

So sehr wir uns freuen, daß uns wenigstens der urkundliche Nachweis für ein Werk sächsischen Kunstfleißes erhalten geblieben ist, so sehr bedauern wir es, daß wir Stil und Form des Wagens und des Riemzeugs aus den gegebenen Daten nicht erkennen können.

Neben den Erzeugnissen des heimischen Gewerbes waren auch solche fremden Ursprungs im Gebrauch, denn als Sebastian von Kaschau der Stadt Kronstadt Hackenbüchsen lieferte, verehrte man ihm zwei türkische Sättel. „Item pro duabus Turcicis sellis, quae datae sunt Sebastiano de Cassouia ad rationem pixidarum barbatarum vulgo Zakalas, nobis ad adducendarum flor. 12“. [2]

Vergleicht man aber die noch heute im Gebrauch der sächsischen Bauern stehenden Ledersättel mit alten turkischen Sätteln und diese wieder mit arabischen, tartarischen und altrussischen Sätteln,[3] so wird es klar, wo das Urbild des sächsischen Sattels zu suchen sei. Gerade in der Lederverarbeitung scheint das Morgenland durch seine am meisten vorgeschobenen Glieder, die Türken, auf das Gewerbe Siebenbürgens nachhaltig eingewirkt zu haben. Daß türkische Lederwaren häufig importiert worden, geht schon aus den zahlreichen Angaben in den „Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt“ hervor. Es ist sehr die Frage, ob der breite Ledergürtel, den der sächsische Bauer bis vor kurzem ganz allgemein getragen hat, ja der auch heute noch an vielen Orten zu einem integrierenden Bestandteil der Volkstracht gehört, nicht auf östliche Einflüsse zurückgeht. Türkische Gürtel sind nachweisbar eingeführt worden. „4 Thÿrkess vber girtt“ erwähnt die Kronstädter Schaffnerrechnung vom Jahre 1548.[4] In derselben Rechnung des Jahres 1543 wird der Zoll, der nach den türkischen Gütern bezahlt wurde, abgesondert behandelt. Hier nun werden

[1] Ebenda S. 606.
[2] Ebenda S. 438.
[3] Vergl. W. Boeheim, a. a. O., S. 208.
[4] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 376.

nicht nur „Thyrkesch frawen girtel", sondern auch „Vber guert", oder „Thyrkesch gyrtel" erwähnt.[1] Nimmt man dazu noch, daß aus der Türkei Stiefel, „Czabgen taschen", d. h. lederne Säbelscheiden, „Czôm" d. h. Zäume, oder „Czappa Zcöm", „Tanister" und „Lederin Zeckel"[2] eingeführt worden sind, so kann man die Einwirkung der Türkei auf die heimische Lederverarbeitung als geschehen betrachten.

Der Gebrauch, das Leder bunt, besonders rot und gelb zu färben, geht wahrscheinlich auch auf türkischen Einfluß zurück. Zum hohen Stiefel des Städters mit niederem Absatz und spitzem Fuß wurde gelbes Leder verwendet, Pferdegeschirre und Gürtel, ebenso das Ledergehänge der Feldflaschen wurden gern aus rotem Leder angefertigt. Die Farbbeize dazu bezog man von auswärts. Leider ist nicht angegeben, ob die „tinctura corrigatoria", von der im Jahre 1529 ein Zentner weniger 8 Pfund nach Kronstadt eingeführt worden ist,[3] aus der Türkei stammte, dagegen ist bei „tinctura rubra", die 1580 im Ausmaß von zwei Zentnern importiert worden ist, der Ort angegeben — sie kam durch den Händler Woyka aus Terschor in Rumänien,[4] das seiner ganzen Kultur nach in jener Zeit unter türkischem Einfluß stand.

Die Vorliebe für schöne Lederarbeit war vorhanden und die Lederer verstanden es, feines Material zu liefern. Nach dem Geldwert des 16. Jahrhunderts muß es sehr kostbares Leder gewesen, das in den Sattel verarbeitet wurde, den die Kronstädter 1536 einem Hofmann des Woiwoden Radul schenkten, denn es kostete 2 Gulden. Der Sattler Michael hatte den Sattel für 1 Gulden 37 Aspern verfertigt und beinahe ebensoviel hatten die Steigbügel dazu gekostet.[5]

In der Verarbeitung des Rohmaterials müssen die alten Lederermeister es weit gebracht haben, denn alle Arten des Leders standen im Gebrauch. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die roten Felle, die bald als Saffian, bald als karmoisinrote Felle genannt werden. Das Saffianleder, das man heute als eine arabische Er-

[1] Ebenda, S. 141 ff. Vergl. II, S. 172.
[2] Ebenda III. S. 141 ff.
[3] Ebenda II, S. 172.
[4] Ebenda S. 221.
[5] Ebenda, S. 447.

findung bezeichnet, ist ein feines, weiches, gefärbtes und künstlich genarbtes Leder und kommt noch immer aus dem Orient als Meschinleder in den Handel. In den Rechnungen der Stadt Kronstadt wird es auch als „karmenschÿn feel, karmaschin, karmÿssÿ feel“ bezeichnet.[1] „Rut zatÿaness feel“ war rotes Saffianleder,[2] es wurde aus der Türkei importiert, wie u. a. auch die Zwanzigstrechnung der Jahre 1541—1549 dartut.[3]

Entsprechend der Höhe, auf der die Leistungsfähigkeit dieses Gewerbes sich befand, konnte mit seinen Erzeugnissen ein reicher Handel unternommen werden. Im Jahre 1544 exportierten allein die Kronstädter an die 6000 Stück gelber Gürtel, Riemen, Pferdegurten und über 500 Stück feinen Leders.[4] Noch höher war der Export des nächsten Jahres, in dessen Zwanzigstrechnung sich die Posten erhalten haben. Webereien und Lederwaren gehörten zu den Hauptartikeln des Kronstädter Handels. Rohe Felle, ausgearbeitetes Leder, Pferdegeschirre, hauptsächlich Zänme, Riemzeug aller Art, Gürtel, ferner Geldbeutel, Mantelsäcke (turba) und Schuhwerk wurden in Massen ausgeführt, die nicht nur für jene Zeit das Bild eines achtunggebietenden Handels entrollen.

Damit waren aber die Vorbedingungen gegeben, die für künstlerische Gedanken in der Verzierung des Leders den tragenden Untergrund schufen. Bis in die jüngste Vergangenheit, ja bis in die Gegenwart haben die Meister der verschiedenen Gewerbe, die sich mit der Verarbeitung des Leders befassen, Sattler, Riemer, Taschner oder Beutelschneider und Kürschner jene Gedanken lebendig erhalten.

Wie auch im 17. Jahrhundert auf schönes Leder Gewicht gelegt wurde, beweisen nicht nur die erhaltenen Denkmäler jener Zeit, sondern auch das Testament Albert Huets. In diesem werden neben anderen Gegenständen der reichen Erbschaft erwähnt: „Item 2 alt Sessel mit Leder . . . Item Ein new Sessel mit rothem Leder . . . Item Ein Lehnen stuell, daran des Herren wapen ist“.[5]

[1] Ebenda III, S. 137, 146, 245, 248, 305, 368.
[2] Ebenda S. 371.
[3] Ebenda S. 137 ff.
[4] Ebenda S. 248.
[5] Gross, a. a. O., S. 120.

Auch auf prunkvolle Sattelschabracken wurde viel gegeben. Huet hinterließ deren vier. „Item Ein Zaprag aus gelb vnd rothem gedrucktem Samett fl. 20. Item Ein Zaprag mit goldt durchzogenn fl. 15. Item Ein new Zaprag mit goldt durchwirkt fl. 32. Item Ein alt Zaprag mit goldt durchzogenn.“ [1] Zu diesem prächtigen Reitzeug gehörten wohl auch jene „3 grosse Federpusch vnd 8 kleine Federpusch,“ die, wie aus dem Zusatz „zu den Tartzenn“ geschlossen werden kann, nur bei Turnieren benutzt wurden. [2]

Gewiß ist Huet trotz seiner hervorragenden Stellung als Sachsengraf nicht der einzige gewesen, der in Gebrauchsgegenständen, die aus Leder angefertigt waren, einem vom Standpunkt unserer Zeit besehen auffallenden Luxus huldigte. Denn damals war es dem begüterten Manne eine selbstverständliche Sache, sein Geld auch in solchen Gegenständen anzulegen, an denen er nicht nur persönlich seine Freude hatte, sondern die ihm auch im Interesse der Repräsentation seines Hauses wichtig erschienen. Wir sind in solchen Dingen nüchterner geworden, aber ein Nachklang jener Freude an verzierter Lederarbeit empfinden wir noch an den Bauerngürteln, die mit farbigen Lederstreifen ausgenäht und mit gepreßten, früher mit gepunzten Ornamenten versehen, heute noch getragen werden.

Leider hat sich von alten Lederarbeiten nur weniges erhalten, aber auch dies wenige genügt, um uns zu zeigen, daß die handwerkliche Industrie jener Zeit einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Das älteste Stück ist wohl ein mit Leder überzogener Koffer aus dem 16. Jahrhundert, der sich früher in der Sammlung Adolf Resch in Kronstadt befand und nun im Siebenbürgischen Museum in Klausenburg aufbewahrt wird. Die Dekoration besteht hier aus einem Streifen ausgenähter und durch unterlegte Wolle gehöhter stilisierter Hirsche, die sich in ganz ähnliche Weise auch als ein Element der figuralen Stickerei des bäuerlichen Hausfleißes vorfinden. Die an diesen Hirschen beobachtete Technik, durch Umnähen der Konturen die Zeichnung festzuhalten und diese selbst durch Unterlegen

[1] Ebenda S. 125.
[2] Ebenda S. 120.

zu höhen, begegnet des öfteren. Die beiden schönen alten Stühle, von denen sich der eine im Besitz der Sammlung Julius Teutsch[1] in Kronstadt und der andere im Besitz des Herrn Karl Haldenwang in Schäßburg befindet, zeigen dasselbe Verfahren in der Dekoration der Rückenlehnen. Das Quadrat des Schuppenmusters wird hier von einem dem Farrenkrautblatt ähnlichen Ornament eingefaßt; die Ecken füllen Blumen aus.

Wie übrigens die Dekoration des Leders gerne von Ziernägeln Gebrauch machte, bezeugt gerade der Teutsch'sche Stuhl. Das Leder der Rückenlehne ist hier mit Messingnägeln, die rosettenförmig angeordnet sind, angeheftet.

Unter der Nachwirkung dieser Doppeldekoration steht auch eine Truhe im siebenbürgischen Karpathenmuseum aus dem 18. Jahrhundert. Hier sind auf das Leder geprägte Streifen und Rosetten aus Messing aufgenagelt.

In derselben Sammlung zeigt ein dem Ende des 17. Jahrhunderts angehöriger Lehnstuhl,[2] der mit gepunztem Leder überzogen ist, daß man von der einfachen Technik mittelst gestanzter Matrizen auf das Leder Ornamente aufzutragen nicht nur bei Gürteln, Umhängtaschen und Pferdegeschirren Gebrauch machte, sondern auch bei Sitzmöbeln.

Die Ornamentik, die auf den neueren Bauerngürteln und Umhängtaschen, in der Mundart „Tåser" genannt, auch heute noch zur Anwendung gelangt, unterscheidet sich von der der früheren Jahrhunderte gewiß nur in geringem Ausmaß. Erklärlich ist diese Tatsache dadurch, daß die aus Messing hergestellten Druckformen vom Vater auf den Sohn weiter vererbten und Erneuerungen einzelner Stücke immer mit Anschluß an die übrigen Teile der Modelfolge erfolgen mußten. Dem Charakter nach waren die Muster entweder Rosetten, Spiralen mit Punkten zwischen den Doppellinien oder es waren Blatt- und Blumenstücke, wie sie in der sächsischen Ornamentik, besonders in den Bauernstickereien und in den Möbelmalereien vorkommen. Dem Material entsprechend ist die Zeichnung auf das tunlichste vereinfacht. Dadurch aber gewinnt die Stilisierung an Gedrungenheit, die eben die Betonung der Hauptzüge mit sich bringen mußte. Im wesent-

[1] s. Tafel XXV.
[2] s. Tafel XXVII.

lichen sind keine neueren und besonderen ornamentalen Gedanken verarbeitet worden. Jene Spiralen, die uralt sind, waren allgemein verbreitet. Daß es sich in dieser Ornamentik auch um türkische Einflüsse handelt, z. B. beim Muster des Pfauenauges, steht fest und wenn wir uns erinnern, daß unter den aus Osten eingeführten Lederwaren sich nicht nur Zügelriemen, sondern auch Köcher und Taschen befanden, so ist für jene Einflüsse, die im einzelnen zu untersuchen Aufgabe der speziellen Forschung bleiben muß, der historische Boden gegeben.[1]

Während nun die Zahl der aus älterer Zeit erhaltenen, zum profanen Gebrauch bestimmten Lederarbeiten nur gering ist, geben lederne Bucheinbände in größerem Ausmaß den Beweis, daß auch auf diesem Gebiete, wenn auch nichts Außergewöhnliches, so doch Erfreuliches geleistet worden ist. Nicht ohne Einfluß konnte es bleiben, daß schon seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sächsische Setzer in italienischen Druckereien arbeiteten, so Thomas von Hermannstadt 1472 und 1481 in Mantua, 1476 Andreas von Kronstadt in Venedig und 1483 Andreas Corvinus aus Zeiden ebenfalls dort, und daß im 15. Jahrhundert überhaupt gedruckte Bücher in großer Zahl nach Siebenbürgen gebracht wurden. Nürnberger, Kölner, Mainzer, Baseler, Ulmer und Venetianer Drucke finden sich fast in allen sächsischen Bibliotheken.[2] Im Jahre 1533 war Honterus, der Reformator Siebenbürgens, aus Krakau in seine Vaterstadt Kronstadt heimgekehrt und hatte hier eine eigene Druckerei — die erste im Lande — errichtet. Von diesem Zeitpunkte an wurde der Bucheinband auch in Siebenbürgen im größerem Maßstabe betrieben. Werke, die von auswärts ins Land kamen, waren an ihrem Druckort gebunden worden.[3]

---

[1] Vergl. Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 245.
[2] Vergl. Teutsch: Sachsengeschichte I, S. 173.
[3] Vergl. Friedrich Teutsch: Zur Geschichte des deutschen Buchhandels in Siebenbürgen. Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels IV, S. 22 f.: «Was die Einbände überhaupt anbelangt, so dürften sie zum größten Teil von außen mit den Büchern gleich hereingekommen sein. Ein in Straßburg gedrucktes speculum exemplorum 1490 hat auf dem Einband Breslauer Urkunden, von den dortigen Schöffen 1496 ausgestellt; es ist demnach wohl aus Schlesien nach Siebenbürgen gekommen. Doch scheint die Buchbinderei auch im Sachsenlande selbst geübt worden zu sein. Zu dem Einband eines Speierer Druckes der Summa Antonii von 1477 von besonderer Form (mit ver-

Wenn die Kronstädter im Jahre 1547 ein eigenes Bibliotheksgebäude aufführten,[1] so ist damit der Hinweis gegeben, daß nicht nur die geistige Kultur sich anschickte, höheren Flug zu wagen, sondern daß auch der heimische Buchbinder Arbeit zu finden begann.

Zunächst freilich war die zünftigen Buchbinder noch nicht zu finden. Sie wurden in den Druckereien beschäftigt und rechneten sich wohl gar seit der Erfindung Gutenbergs zur Gilde der Buchdrucker. So kommt es, daß erst 1657 in Hermannstadt abermals ein Buchbinder genannt wird. Im Jahre 1737 gab es in derselben Stadt deren fünf und 1824 endlich deren acht. Die Zunfturkunden gehen in Hermannstadt bis zum Jahre 1839 zurück.

Bei der Bewertung des künstlerischen Gehaltes der alten, in sächsischen Städten angefertigten Bucheinbände erhebt sich die Frage, inwieweit sich auf diesem Felde eine stilistische und künstlerische Eigenart bemerken läßt. Die Antwort auf diese Frage muß negativ ausfallen und diese Tatsache findet ihre Erklärung in der Geschichte des Bucheinbandes überhaupt. Die ältesten erhaltenen sächsischen Bucheinbände gehen bis in das 15. Jahrhundert zurück. Auf den Einbänden des 16. Jahrhunderts wurde hauptsächlich das eingepreßte Flachornament als Deckeldekoration verwendet. Ihrem Ursprung nach war diese Dekoration italienisch, ihre Blüte hatte sie in den Arbeiten des Thomaso Maioli gefun-

---

tieftem Spiegel in der Mitte, ohne Buckeln) ist eine Urkunde verwendet, die sich auf kirchliche Verhältnisse der sächsischen Kapitel von Schelk bezieht. Der Einband ist darnach zu schließen im Lande gefertigt worden, ebenso wie ein andrer (an einer Handschrift, Kommentar zum Hohen Liede aus dem 14. Jahrhundert), der auf der innern Seite eine Urkunde von 1394 trug, die, in einer sächsischen Gemeinde aus der Umgebung Hermannstadts, in Stolzenberg, aufgenommen, nur in Hermannstadt aufgeklebt werden konnte. Es dürfte der Schluß um so erlaubter sein, weil auch anderweitig zu den augenscheinlich alten Einbänden alter Drucke heimische Urkunden verwandt wurden, so auf einem Kodex von 1485 eine Brooser Urkunde. Auch Bücher, die heute im Auslande sind, tragen siebenbürgische Urkunden auf dem Einband; so ein Kodex im Kloster St. Florian, die obige Vermutung bestärkend. — Ebenda XVI. S. 22: «Es mag hier noch erwähnt werden, daß auch Buchbinder hie und da vorkommen. Im Jahre 1574 heißt es in der Rechnung (H. u. N. Arch) «30 May ist ein register eingebunden zu notdurfft der Landschaft kost zwirn und bindlon ℔ 17» und 1597 erscheint unter den «Sedlern» in Hermannstadt auch ein Erhardus Buchbinder.»

[1] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 411.

den. In Deutschland war sie aufgegriffen und im Sinne der deutschen Renaissance weitergebildet worden. An den deutschen Bucheinband aber hatte sich auch der siebenbürgisch-sächsische Meister durch den Bezug der feingeschnittenen Stanzen aus Deutschland angelehnt.

Nirgends ist ein Stempelschneider nachzuweisen, der für die Bedürfnisse der heimischen Buchbinder gearbeitet hätte. Was in sächsischen Werkstätten an Lederpunzen und Stanzen gebraucht wurde, verschrieb man sich aus dem Mutterlande und so kam es, daß der Charakter der alten Bucheinbände, die nachweisbar in Siebenbürgen angefertigt wurden, sich als gemein deutsch darstellt. Daß aber die Entwicklung sich dem großen deutschen Rahmen einfügt, lag in der Natur der Verhältnisse, die ihrem geistigen Inhalt nach so vielfach mit der Kultur Deutschlands Hand in Hand gingen. Wer wollte daraus den Vorwurf der Armut erheben, wo doch selbst die berühmten Einbände der Bücher in der Bibliothek des Matthias Corvinus in der Ofener Königsburg durch italienische Hände entstanden waren!

Es war für die weltvergessene Abgeschlossenheit des kleinen deutschen Stammes im Karpathenwinkel geradezu ein Glück, daß er nicht außerhalb des großen Stromes sein kämpfereiches Dasein durchlebte, denn die vollständige Isolierung und die Beschränkung auf die eigenen Kräfte allein hätte den geistigen Tod im allgemeinen und den künstlerischen im besonderen zur Folge gehabt. So aber flutete von Osten und auf manchen Gebieten ausschließlich von Westen der belebende Gedanke, die fertige Idee in die stillen Werkstätte und gibt dem Leben und Arbeiten dieses versteckten Volkes sein eigentümliches Gepräge. In Sitte und Sage, in Kleidung und Brauch, in Sprache und Dichtung berühren sich oft wunderbar die aufeinanderstoßenden Welten des Morgen- und des Abendlandes und gerade die Volkskunst und das Kunstgewerbe, besonders die in ihnen gewordene sächsische Ornamentik bezeugen das Spiel der Kräfte, das hier wirksam gewesen ist.

Der sächsische Bucheinband läßt davon allerdings nichts verspüren. Was hier der Meister an gepreßter Dekoration der Buchdeckel und der Buchrücken aus der Hand gab, hätte ebenso gut in Nürnberg oder Augsburg oder sonst in einer deutschen Reichsstadt entstehen können, wie in Kronstadt oder in einer anderen

Stadt Siebenbürgens. Die deutsche Hochrenaissance hat hier gleichzeitig mit der des Reiches ausschließlich dominiert und sich dabei eine Reinheit bewahrt, die bis in das 18. Jahrhundert andauerte. Die Technik, in der diese Einbände hergestellt wurden, ist Blind- und Golddruck. Der Lederschnitt und die Arbeiten in mehrfarbigem Leder und Ledermosaik sind nicht geübt worden. Schon vor der Einführung der Buchdruckerkunst wurden in Siebenbürgen Einbände mit Lederpressung angefertigt, wie der Einband des Meßbuches im Brukenthalschen Museum bezeugt, das Heinrich Halbgebachsen aus Regensburg, seit dem Jahre 1430 Rektor des Schule in Groß-Schenk, angelegt hatte Die Dekoration besteht in Rauten bildenden blindgepreßten Linien.

Von den ersten Kronstädter Drucken angefangen, also seit dem Jahre 1535, in dem des Valentinus Wagner „Compendium Grammatices Graecae", und des Johannes Honterus „Compendium Grammatices Latini Libri II" [1] erschienen, läßt sich auch die Geschichte des Bucheinbandes Schritt für Schritt verfolgen, da ja nur Flugblätter und Kalender ungebunden, alles andere aber bis spät in das 18. Jahrhundert hinein fertig gebunden in den Handel gelangte. Wenn es auch schon frühzeitig vorkam, daß hin und wieder nur der Buchrücken in Leder gebunden wurde, so wurden die Drucke meistens ganz in Leder gebunden. Die Lederpressung scheint im Anfang noch mit einem gewissen Ungeschick gehandhabt worden zu sein, indem zur Verzierung des Randes bestimmte Leisten als Füllung des Fonds verwendet wurden. So wenigstens ist der Einband eines Exemplars von Johannes Honterus „Compendium Juris Civilis in usum Civitatum ac Sedium Saxonicarum in Transylvania collectum" gehalten. Selbst ein Klausenburger Druck vom Jahre 1572 mit Blinddruck auf braunem Kalbsleder wendet die zur Gewinnung der Randleisten bestimmten Stanzen auf dieselbe Art an. Man wußte die von auswärts, vielleicht von Augsburg bezogenen Stanzen noch nicht in der rechten Weise zu benützen, was sich auch darin zeigt, daß in den Fällen, wo es sich nur um Pressung des Rückens handelte, ohne Bedenken ein Ornament eingedruckt wurde, das seiner Natur nach für eine

[1] Vergl. Julius Gross: Kronstädter Drucke 1535—1886. Kronstadt 1886. S. 1 f.

Randleiste des Deckels bestimmt war. Das geschah selbst auf Einbänden des 17. Jahrhunderts.

Die Ungeübtheit im stilistisch berechtigten Gebrauch der Stanzen mag sich daraus erklären, daß im 16. Jahrhundert überhaupt nicht viel Werke aufgelegt worden sind. In Kronstadt sind von 1535 bis 1584 nur 73 Werke gedruckt worden.

Im 17. Jahrhundert erreicht der Buchbinder größere Sicherheit. Verständnisvoll weiß er nun die Füllungen mit symmetrischen Ornamenten zu verzieren und verwendet die Zierleisten auf dem Rande des Deckels. Ja, er höht die Zeichnung der Verzierungen mit Golddruck. In dieser Zeit werden auch die Einbände der in den Pfarramtsarchiven verwahrten Matrikeln in klar und rein gepreßtem Kalbsleder gehalten. Nun begann man sogar im Verein mit dem Goldschmied auf Kostbarkeit des Einbandes Gewicht zu legen, wie jener getriebene Buchdeckel des Meisters M. S. vom Jahre 1642 im Brukenthalschen Museum beweist.[1]

Im 18. Jahrhundert vollends erhebt sich der Bucheinband auf die höchste Stufe der in Siebenbürgen erreichten Höhe. Aus dem Jahre 1734 besitzen wir ein Hermannstädter Werk, das in rotes Leder mit Golddruck gebunden ist. Es enthält eine Neuauflage des „Paradysgärtleins“ aus dem Jahre 1708 von J. Arndt, dem bekannten protestantisch-theologischen Schriftsteller, der 1555 geboren wurde und 1621 starb, und der der Verfasser der Schrift „Vom wahren Christentum“ war. Die Deckel bestehen aus massivem, gepunztem Silber, auf das an den Ecken und in der Mitte gegossene und vergoldete Verzierungen aufgelegt sind. Die Eckornamente beruhen auf dem Tulpenmotiv, was uns die Berechtigung gibt, die Arbeit als siebenbürgisch-sächsisch in Anspruch zu nehmen. Auf dem in der Mitte angebrachten Medaillon hat eine religiöse Allegorie Platz gefunden mit der magyarischen Umschrift: Gyogyitja meg a törédelmes sziveket és ö kötözibe azoknak faidalmokat soltar 147, 3“ („Er heilet, die zerbrochenen Herzens sind, und verbindet ihre Schmerzen. Psalm 147, 3“). Die allegorische Zeichnung zeigt ein Herz und ein Kreuz, worauf eine aus den Wolken herausragende Hand das Wasser des Lebens gießt. Die Rückseite enthält ein Wappen, über einem Doppeladler

[1] Vergl. S. 139 f.

den Pelikan unter dem Helm und ein dazugehöriges Band mit den Buchstaben G P K S. Das schöne Buch kam 1711 durch Stiftung der ungarischen Edeldame Sidonie Peckri in den Besitz der evangelischen Kirche in Hermannstadt. Darauf nimmt eine Notiz auf der Innenseite des Buchdeckels Bezug, welche besagt: Sidonia Peckeriana, nata Petronia, conjux domini Comitis Laur. Peckeri, Illustr. et Celciss. Princ. Franc. Rakoczii praecipui suo tempore belli ducis, ut extaret monumentum memoriae beatissimae, denique testimonium constantiae in vera Evangelica Fide habitum usque ad extremum.“ [1] —

Schließlich ist noch auf jene Erzeugnisse sächsischen Gewerbefleißes ein Blick zu werfen, die auch noch in der Gegenwart hergestellt werden. Es sind dies Arbeiten der Kürschner:[2] Brustpelze, kurze und lange Pelzröcke und Umhängkragen, die zum Teil als Werktagskleid, zum Teil nur als Kirchenkleid im Gebrauch stehen.

Das Material dieser Kleidungsstücke ist Lammfell, dessen weißgegerbte Rückseite nach außen getragen wird. Die weiße Außenseite bietet nun große Flächen, die in sehr anziehender und ansprechender Weise verziert werden. Die dekorative Ausstattung besteht bald in Verbrämung mit braunem oder schwarzem Fell, bald in roten oder weißen Lederapplikationen, bald auch in Flachstickereien, die in bunter, in manchen Gegenden, so im Unterwalde, auch in schwarzer Wolle oder Seide ausgeführt werden.

Sowohl den ausgeschnittenen und aufgenähten Ornamenten, als auch den Stickereien liegen altsächsische Motive zu Grunde, so die Tulpe, die Rose und der Doppeladler. Mit einem lobenswert feinen Sinn und mit verständnisvoller Anpassung an den Geschmack des Bauern enthalten diese Lederarbeiten den ganzen Reichtum einer durch Jahrhunderte gewordenen Tradition, deren Anfänge sich im Dunkeln verlieren.

So kleidsam, praktisch und dauerhaft diese Pelzkleidung auch ist, so findet sie sich nicht in allen Teilen des Sachsenlandes. Im Burzenland ist sie völlig unbekannt — hier wird als Kirchen-

---

[1] Vergl. Reissenberger: Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. S. 63.

[2] s. Tafel XXXIII.

kleid ein härener, kaftanartiger, mit Metallspangen besetzter Mantel getragen, der wohl aus dem städtischen Dolman entstanden ist und deshalb als eine in der Stadt ausgestorbene und auf das Land verpflanzte Mode betrachtet werden muß. Sie geht wohl auf polnischen, allgemeiner gesagt, auf slavischen Ursprung zurück.

Auch im Schenker und Keisder Gelände wird der hier braun gebeizte Brustpelz getragen, aber als Kirchenmantel wird ein mit schwarzem Lammfell verbrämter, langer, verschnürter Leibrock aus dunkelblauem Tuch benützt, der in Schnitt und Sitz an die burzenländer Mäntel erinnert, aber augenscheinlich den städtischen Charakter schärfer festgehalten hat. Auch der aus feinem, weißem Wollstoff verfertigte und mit ausgeschnittenen Ornamenten benähte und verzierte Kirchenmantel, der zu den geschmackvollsten Stücken der siebenbürgisch-sächsischen Volkstracht gehört und wahrscheinlich auf magyarischen Ursprung zurückzuführen ist, bildet einen Typus für sich. Er wird in der Hermannstädter Gegend getragen.

Während die Entwicklung des Burzenländer, Keisder und Schenker Kirchenmantels bis zu einem gewissen Punkt verfolgt werden kann, ist man bei der Frage nach dem Ursprung der Bauernpelze nur auf Vermutungen angewiesen. Daß weder die eine noch die andere Tracht aus dem Mutterlande mitgebracht worden ist, ist sicher. Da sich aber der Gebrauch ähnlicher Kleidungsstücke heute noch in den Balkanländern und in Rußland vorfindet, so darf man auch hier wieder an Vorbilder des vorgeschobenen Morgenlandes denken, die mannigfaltig umgeformt und umgebildet hier in Siebenbürgen, wahrscheinlich schon seit dem 15. Jahrhundert ihre Eigenart erlangt haben. Von dieser Tracht gilt die Bemerkung Schwindrazheims:[1] „Die alte Tracht hat Rasse . . . Unsere alten, eigenartigen Bauerntrachten sind, wie alle Bauernkunst, wie alle Trachten, wie alle Kunst — abgesehen von der primitiven, ursprünglichsten Kunst alleinstehender Völker — ein Gemisch von Eigenem und Fremdem. Man hat wegwerfend gesagt, sie seien nichts als stehengebliebene städtische Moden. Das mag bei einzelnen ganzen Trachten, wie bei ein-

[1] O. Schwindrazheim: Schmuck und Tracht in H. Sohnrey's: Kunst auf dem Lande. Bielefeld, Leipzig, Berlin 1905. S. 205 f.

zelnen Kleidungsstücken eintreffen — für die Gesamtheit trifft es aber nicht zu . . . Wir finden Eigenes, Ureigenes, wie eigene Fortentwicklungen fremder Gedanken in Hülle und Fülle.“

Wie jede Volkstracht, so ist auch die der Siebenbürger Sachsen durch die Einwirkungen des Klimas und des Volkscharakters entstanden. Land und Leben haben das Ihre dazu beigetragen und manches ist von den umwohnenden Völkern übernommen worden, die es wieder anderwärts entlehnt haben, bis sich schließlich ein Typus für einzelne Gegenden, oft für das einzelne Dorf festgesetzt hat, ohne daß auch er unberührt geblieben wäre vom Wandel der Zeit und damit vom Wandel des Geschmackes.

Digitized by Google

Schlußwort.

Das siebenbürgisch-sächsische Kunstgewerbe ist in seinem überwiegenden und vielleicht auch besten Teile eine Kunst für das Volk gewesen. Nur was für das Bauernhaus dieses Landes geschaffen wurde, trägt das Merkmal einer nationalen Eigenart an sich. Wenn auch im einzelnen darauf hingewiesen werden muß, daß kein Motiv, kein ornamentaler Gedanke, keine Gerätform aus der Phantasie dieses Völkchens entsprungen ist, wie Athene aus dem Haupte des Zeus, sondern daß die auf den verschiedensten Wegen in die deutschen Gemarkungen dieses Landes einflutenden Gedanken sich hier festgesetzt haben und die Formenwelt der arbeitenden und schaffenden Hände befruchtend bestimmt haben, diese Volkskunst hat doch ihren Anteil an der Gesamtkultur der deutschen Kolonistengruppe in Siebenbürgen, so daß ohne sie diese gar nicht denkbar wäre, sie hat vor allem ihren eigenen Charakter.

Nicht ohne heilsame Folgen war es, daß die Grundlagen dieser Volkskunst im 16. Jahrhundert sich konsolidieren konnten. In dieser Zeit entwickelte sich der Wohlstand der Sachsen zu großer Höhe, die sächsische Nation war seit der Trennung von Ungarn einer der drei Landstände geworden, die politische, selbstständige Gestaltung führte zu innerer Kräftigung, die auch dem Gewerbe zu Gute kommen mußte. „In dem von Ungarn getrennten Siebenbürgen entwickelte sich ein eigenes Landes- und Vaterlandsbewußtsein, in ihm ein eigener Stolz des sächsischen Volkes auf seine Stellung im Lande.

Und diese war: das sächsische Volk war der dritte Landstand, die bürgerliche mit dem Adel gleichberechtigte ständische Nation, die deutsche neben den beiden magyarischen, die ein Bewußtsein dafür hatte, was sie dem Lande war. Sie allein hatte die befestigten Städte und Burgen, ihr Aufgebot war zuerst mit den

Feuerwaffen ausgezogen, sie in erster Reihe versorgten das Land mit den Erzeugnissen des Gewerbes, sie hatten in jedem Orte Schulen, in ihrer Mitte herrschte Wohlstand und Bildung, sie zahlten die größten Steuern.“ [1]

Dazu kam noch im 16. Jahrhundert als ein direkt fördernder Umstand die Reformation hinzu. Auf allen Lebensgebieten schuf sie in Verbindung mit dem neuen, auf nationaler Grundlage gewonnenen kirchlichen Zusammenschluß innere Stärkung, die zu einer Neubelebung der alten Lebensformen: der Zünfte, Nachbarschaften ja der Volkseinheit führten.[2] Deshalb ist es nicht ohne Grund, daß das Kunstgewerbe gerade dieses Jahrhunderts auf der Basis der alten Tradition mit außerordentlicher Lebendigkeit sich regte und einen Reichtum an Gedanken in sich aufnahm, sie erweiternd und umbildend, von denen die Jahrhunderte zehren konnten.

Aus diesem Gesichtswinkel versteht man, daß für die künstlerische Ausübung gewisser Gewerbe die Vorbedingungen gegeben waren. Dem zünftigen Betrieb dieser Gewerbe ist es zuzuschreiben, daß die Erzeugnisse dieses Gewerbes einen konservativen Charakter angenommen haben. Das Festhalten an einer einmal gewonnenen Form, die Vorliebe für bestimmte Motive der Ornamentik mußten schließlich zu einem eigenen Stil führen, der freilich nur in den Werkstätten zur vollen Geltung gelangen konnte, die für die Bedürfnisse des Landvolkes arbeiteten. Nirgends ist deshalb dieser Stil zu einer reineren Ausbildung gelangt als in der Keramik, in den Stickereien und den Lederwaren. Wo aber der Zusammenhang mit dem deutschen Kunstgewerbe durch Wanderungen der Gesellen, durch den Import deutscher Kunsterzeugnisse in der regsten Weise gewahrt wurde, wie es in glänzender Weise auf dem Gebiete der Goldschmiedearbeiten geschah, da war es dem Volksempfinden nicht vergönnt, auch seinerseits ein Wörtlein mitzureden. Geist, Auffassung und Formgestaltung dieser Werke fußen in einem Boden, der im großen Ackerfeld der allgemeinen deutschen Kultur lag.

---

[1] Teutsch: Sachsengeschichte II, XVII.
[2] Vergl. ebenda S. XVIII.

Man wird niemals eine Kunstgeschichte schreiben können, ohne den Charakter des Volkes zu berücksichtigen, in dessen Mitte künstlerische Aufgaben gelöst wurden. Und vollends muß darauf geachtet werden, wenn man den konservativen Zug der sächsischen Volkskunst verstehen will. Der Charakter dieses Volkes war in seiner Anlage mitgebracht, so wie er aber ist, so war er erst hier in einer an Not und Leid reichen Vergangenheit geworden. Der äußere Druck und die Beschwernis des Lebens wirkten nach innen. Schwerfällig im Verkehr mit Angehörigen anderen Standes, feierlich gemessen in der Berührung mit dem Städter, dem Neuen und Ungewohnten gegenüber mißtrauisch ablehnend, bildete der Bauer sich jene Zähigkeit des Wesens aus, die an den überkommenen Gütern und Gebräuchen kraftvoll festhielt. Deshalb hat denn auch die Ornamentik dieses Volkes ihren einheitlichen Zug durch Jahrhunderte bewahrt und deshalb waren die Krug- und Möbeldekorationen, die Stickereien auf Leinen und auf Leder des 15. Jahrhunderts nicht sonderlich von denen der folgenden Jahrhunderte verschieden. Und nicht ohne Wehmut sehen sich die Erzeugnisse der sächsischen Handwerker früherer Zeit an, denn die lebhafte Farbigkeit des Hausrates, der Tracht, der Töpferwaren, der Kannen und Teller, der Kachelöfen und des Riemzeugs hat das Herz der Bewohner des Bauernhauses mit ihrer Fröhlichkeit erfreut auch in Zeiten, in denen die Axt an die Wurzeln des Volkes und der Kirche gelegt war. Last und Angst des Geschicks haben sie überdauert. So aber ist gerade die farbige Ornamentik mit ein Zeugnis für eine im Grunde genommen hochgemute Lebensauffassung.

Was aber bei einer Gesamtbetrachtung der sächsischen Volkskunst und des Gewerbes weiterhin als auffallend bemerkt werden kann, ist das gänzliche Fehlen mancher Gebiete, auf dem andere Völker Großes geschaffen haben. Feine Schnitzereien in Holz und Elfenbein fehlen gänzlich, geschliffenes Glas wurde niemals erzeugt,[1] Porzellan kam nur aus dem Auslande, die Kera-

[1] Was sich an älterem Glas in den Sammlungen vorfindet, scheint durchaus Importware oder durch Handwerksburschen von der Wanderschaft mitgebracht worden zu sein. Ein Becher mit Emblemen des Schuhmachergewerbes befindet sich im Museum Alt-Schäßburg. Im Brukenthalschen Museum werden ebenfalls einige solcher

mik hat sich kaum über den Wasserspiegel der Volkskunst erhoben, und doch ist gerade auf diesem Gebiete in anderen Ländern Herrliches entstanden. Aber Vergleiche darf man unter ungleichen Voraussetzungen nicht ziehen. Im letzten Grunde bildet stets nur der Bedarf die lebenweckende Kraft der künstlerischen Betätigung und wo dieser fehlt, kann sich keine Blüte entfalten. Das am höchsten stehende Gewerbe der Goldschmiede verdankt seinen staunenswerten Aufschwung zum teil auch den unglücklichen politischen Verhältnissen, die da zwangen sich die Gunst der Großen mit Geschenken zu erkaufen, und wenn man nur die urkundlich nachweisbaren silbernen und goldenen Ehrengaben, die aus den sächsischen Werkstätten nach Prag und Wien, nach Ofen und Weißenburg, zum Szeklergrafen und zu den Woiwoden der Moldau und der Walachei, zu Königen und Hofschranzen, zu Fürsten und Hofleuten, Türstehern und Lakaien, zur hohen Pforte in Konstantinopel und in die Taschen türkischer Gesandter gewandert sind, hinaus auf Nimmerwiedersehen, oft aus alten, nun unrettbar verlorenen Gefäßen durch Umguß gewonnen, es würden sich hunderte von Zentnern ergeben. Nicht nur den Metallverlust und die Einbuße an sächsischem Vermögen beklagen wir, sondern auch die Arbeit deutscher Hände, die oft genug dem wenig edlen Zweck gedient hat.

Wenn man auch einer strengen Kritik Rechnung tragend offen eingestehen kann, daß die Erzeugnisse des deutschen Kunstgewerbes und der deutschen Volkskunst in Siebenbürgen keine neuen Richtungen geschaffen, ja kaum etwas hervorgebracht haben, das ähnliche Werke übertreffen könnte, als Ganzes genommen ist diese Kunst Zeuge des Lebens und der Kraft gewesen, die das Deutschtum in Siebenbürgen in sich getragen hat. Leicht ist es ihm wahrhaftig nicht geworden! Not und Elend kehrten wieder wie die Sonne! Hin und hergestoßen zwischen der Willkür der Machthaber und der Begehrlichkeit der Gebieter, voll ununterbrochener Sorge und Angst um Gut und Blut, bald von

---

Becher aufbewahrt. In einem von ihnen ist eingeschliffen: «VIVAT die tuchknappen sollen leben, so lang sie feines tuch machen und weben u. wenn sie Gästen den brüderl. Schmaus trindſen sie dieses gläschen Fein aus». Auf einem zweiten steht nur: «Andreas Drotlof 1761».

Feindesscharen überfallen und bald von Seuchen geschwächt, selbst hineingestoßen in inneren Zerfall, wie ihn das 17. Jahrhundert mit sich bringen mußte, hat das sächsische Völkchen in nicht unrühmlicher Weise der Kunst eine Stätte bereiten können. Und wenn der Bauer im verschneiten Dorf auf der Ofenbank lag und den Reflexen nachblickte, die das Feuer aus dem Lutherofen auf die Zinnteller und die farbige Majolika an den Rahmen warf, wenn der zünftige Meister beim Herbergsvater an der langen Tafel saß und den silbernen Humpen, das Eigentum der ganzen Zunft, vor sich sah und die Zinnkanne von Hand zu Hand ging, wenn der reichere Städter Waffen und Rüstung im großen Wohnzimmer seines Hauses, mit Gold und Silber tauschiert und glänzend poliert, betrachtete und wenn der Ratsherr des Sonntags im geschnitzten Kirchenstuhl Platz nahm, so mag doch in den Herzen aller das Gefühl freudigen Stolzes darüber wachgerufen worden sein, daß sie das Leben hier liebten, weil sie es selber sich gestalteten.

Gerade eine gerechte Betrachtung der kunstgewerblichen Denkmäler wird deshalb billig zugestehen, daß das Kulturleben der siebenbürgischen Deutschen nach dieser Richtung hin alles getan hat, was es nach seiner geographischen Lage, seiner numerischen Stärke, seiner Intelligenz und nach der Eigenart der politischen Verhältnisse zu leisten überhaupt imstande gewesen ist. Daß hier vor der Türe des Orients, mitten zwischen Völkern anderer Rasse und anderer Art ein Kunstleben überhaupt blühen konnte, das ist eine Tatsache, die zu kennen historisch und psychologisch nicht ohne Wert ist. Im letzten Grunde genommen aber sind auch die Volkskunst und das Kunstgewerbe der Deutschen in Siebenbürgen ein Ehrenzeugnis für das Volk selbst, das in seinem Leben auf das Schöne nicht verzichtete, nicht deshalb, weil darauf kein Volk verzichten kann, sondern weil dieses Kunstleben doch Anzeichen einer höheren Auffassung in sich barg und weil es sich in einer nicht kleinen Anzahl von Werken auf die Höhe der Zeit erhob. Elend und armselig ist dieses Kunstleben nicht gewesen, so wie es war, mußte es werden, weil es nicht anders sein konnte. Es war siebenbürgisch-sächsisch — dieses Wort sagt Alles!

Sach- und Ortsregister.

Aachen, Tuch aus 223.
Abendmahlskelche 45. 60. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 91. 93. 94. 95. 96. 97. 121. 127. 129. 131. 137. 138. 139. 140. 141.
Abraham Cry (Coroniensis?), Glockengießer 8
Abwaschschüsseln 43.
Achselstück 28.
Agnetheln, Altar 182; Kachelöfen 160. 161; Kelch 90. 129; Töpferzunft 162.
Agrigent 134.
Ali Paschi 21.
almaria s. Wandschränkchen.
Almera s. Wandschränkchen.
Altar 168. 169 170. 178. 179. 182. 188.
Altarbehänge 215.
Altarkreuze 45. 103.
Altarleuchter 132. 136. 141.
Altartuch 198. 225.
Alt-Wiener Porzellan 165.
Alzen, Kelch 84. 85; Taufkessel 14.
Ambrosius Cibiniensis 30.
Amman Jost 123.
Anatolische Teppiche 199.
André d' 165.
Andreas aurifaber 33.
Andreasconflux 67.
Andreas Corvinus, Buchdrucker 233.
Andreas, Goldschmied 39.
Andreas von Kronstadt, Buchdrucker 233.
Angneta, Witwe des Georg Huet 221.
Anjouer Lilie 197.
Anthonius, Goldschmied 62.
Anthonius, Tischlermeister 172.
Antonius N., Goldschmied 67.
Apafi Michael 80.
Apengether 18
Apostel 209.
Arabische Sättel 221.
Arbegen, Glocke 13.
Armbänder 70.
Armbrust 28.
Armbruster Georg 135.
Armerai s. Wandschränkchen.
Amring 28.
Armstühle 184. 194.
Arndt J. 237.
Arras 213.
A S. Monogramm auf einem Schrank 194.
Athos 107.
Atlas 212. 223. 224.
Auen Johannes 226. 227.
Aufsatzkästen 185.
Augsburg 3. 65. 134. 135. 235. 236.
Augustin Georg, Goldschmied 77.
Augustin Hannes, Goldschmied 80.
Augustin M., Goldschmied 82.
Augustinus, Großvater des Albert Huet 221.
Aurifrisien 211.
Auszugsspitze 200.
Arx 75.
Ayida 38.

Baaßen, Chorgestühl 172. 173; Gittertürchen 36; Glocke 6 7. 16; Kelch 90; Truhe 180.
Bärendorf, Kelch 83.
Baltazar bombardarius 192.
Baltes Michael, Töpfermeister 163.
Bánffy, Graf Georg 131.
Barberen Margareta 198.
Barcsay, Witwe des Koloman von 131. 134.
Barock 91. 110. 118. 120. 121. 125. 133. 136. 137. 140. 163. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 187. 189. 193. 194.
Basler Drucke 233.
Basta, General Georg 127.
Bathori Gabriel 77.
Bathori István 221.
Bathori Sigismund 106. 162.
Batiz, Majolika bei. 165.
Bau- und Kunstdenkmäler von Schleswig-Holstein 18.

Bauerngürtel 231.
Bauernkunst 142. 186. 202.
Bauernmajolika 148.
Bauernmöbel 186.
Bauernsättel 228.
Bauernstuhl 185. 186. 189.
Bauner Petrus, Riemer 228.
Bebeckh Georgin 221.
Beer Michael 150.
Becher 60. 68. 72. 73. 74. 75. 76. 110. 128. 131. 138. 221.
Becherstuhl 192.
Beidthänder 75.
Bekokten, Kelch 89.
Bell, Kelch 90.
Benedictus de Bethleem 172
Benckner Hans 218.
Benckner Paulus 56.
Bergamo, Tuch aus 222.
Bergamogewebe 39.
Bergner Heinrich 23. 199.
Berliner Kunstgewerbemuseum s. Sammlungen.
Bethlen Gabriel 77. 79.
Bethlen Graf 130.
Bett 189. 191.
Bettstulpe 206.
Bettuch 206.
Bettwärmer 44.
Beutelschneider 230.
Bildstickerei 197.
Binder Klara 180.
Birthälm, Altar 168. 170; Chorgestühl 173. 174; Kanne 52. 123. 126; Kelch 88. 90. 91. 96. 100; Kirchenschatz 100; Schalldeckel 183; Schloß der Sakristeitüre 34; Töpferzunft 162; Türe 176. 184.
Bistritz, Chorgestühl 172. 173; Glocke 8; Kelch 90; Türe 176.
Blasendorf 148.
Bloß Antonius, Goldschmied 67.
Blatt mit getriebener Arbeit 131.
Blerch Georgius 218.
Blinddruck 236.
Bock Franz 212. 213.
Bockelnadeln 111. 118. 119.
Bodendorf, Altar 182; Glocke 8; Fahne 215; Kandelaber 25; Kelch 87; Zinnkanne 50.
Bölleny Georgius 30.
bogasia 219. 223.
Bogeschdorf, Altar 169. 170; Chorgestühl 173. 174; Kelch 85. 90.
Bolkerch Laurentius, Goldschmied 77.
Bombaden 19. 21. 33. 42.
Bonifacius Skt 208.
Bonnesdorf, Gittertürchen 36.
Borchenthnch 227.
Bornemisza'sche Majolikafabrik 164.
Borten 73. 74. 198.
Botsch, Kelch 90.
Brailer, Glocke 13.
Brandenburg, Godehardskirche, Taufbecken 18.
Bratpfanne 41.
Bratscheibe 57.
Breifft Paulus 128.
Brenndorf, Glocke 10.
Breslau 19. 81. 139.
Breslau, Tuch aus 222.
Briol 54.
brodé à or battn 210.
Brokatstoffe 225.
Bronzebeschläge 194.
Bronzeguß 5 ff
Brotschap 192.
Brukenthal 35.
Brukenthal, Samuel von 193. 225.
Brukenthalsches Museum s. Sammlungen.
Brukenthalsches Palais, Eisengitter 36.
Brügge, Tuch aus 222.
bruitschef s. Brotschap.
Brunschwich 18.
Brunnengitter 37.
Brustbilder 60.
Brustpanzer 27.
Buchbinder 234. 235. 237.
Buchdeckel 131. 139. 237.
Buchdruckereien 233.
Bucheinbände 233 ff.
Büchsen aus Kupfer 44.
Büchsengießer 20. 22.
Bühne (Zimmerdecke) 191.
Büxenmeister Nicolaus, Glockengießer 8.
Burgberg, Kelch 86. 87; Tischtuch 216; Treppengeländer 36.
busdogann = buzdogán, Streitkolben 75.
Buszd, Glocke 10; Kelch 127.
Byem (Böhm) Paulus, Kürschner 227.

Camoca 223.
Canthar = kantár 75.
Caspar, Diener des Franz Forgács 221.
Caspar, Glockengießer 8.
Casula 209.
Celestinus, Goldschmied 62.
Chaffigiolo 150.
Chorgestühl 171.
Chorgewänder 208.
Chormantel 209.
Chrismatorien 85. 109.
Ciborien 60. 83. 85. 86. 109. 110. 132. 135. 140.
Cimon 135.
Cippendale 193.
Clexy thorso 218.
Clomp Jacobus 48.
C M, Tischlermonogramm 175.

Compendium Grammatices Graecae des Valentin Wagner 136
Compendium Grammatices latini Libri II des Johannes Honterus 236.
Compendium juris Civilis des Johannes Honterus 236.
Constein Jost, Glockengießer 8.
Creußen 155.
Cristofferus, Goldschmied 62.
Crösus 134.
csésze (Tasse) 57. 72. 73. 221.
Curtius 134.
C. W. Goldschmiedstempel.
Czabgen taschen 229.
Czappa Zcöm 229.
Czefftye 223.
Czemmelath 223.
Czencze Peter 30.
Czertsch Johannes 48.
Czöm 229.
Cyrus 134.

Dalmatika 211. 212.
damascat rubeum 223.
Damascus 155.
Damast 223. 224. 225.
darda (Speer) 27.
Deckelkrüge 122. 131. 132.
Deckeltuch 218.
Delft 155.
Denndorf, Kelche 103; Taufkessel 7. 10. 14. 15. 19.
Deutsch Budak, Kelch 89.
Deutsch Kreuz, Altar 182; Glocke 10; Kelch 100. 129. 141; Kronleuchter 25.
Deutsch Pien, Altartuch 225.
Deutsch Tekes, Kelch 90.
D G T Goldschmiedestempel 137.
Déva, Deckelkanne 131; Glocke 8.
Diarium des Paulus Benckner 56.
Dielytrich Ambrosius 89.
D N C Goldschmiedestempel 127.
Doboka, Deckelkanne 131.
Doczy Johannes 59.
Dolman 223. 224. 239.
domosila, domosslia 223.
Donnerbüchsen 21.
Donnersmarkt, Kelche 90.
Dorsalkreuz 212.
Dorstadt, Glocke 14.
Dosen aus Kupfer 44.
Draas, Majolika 148. 149. 161.
Drahtemail 92. 93. 94. 95. 113. 114. 115.
Dreifuß 41.
Druckorte 233.
Dück Josef 9.
Dürrbach, Kelch 90.
Dumslya 223.
Durchbrucharbeit 197. 200. 206. 207.
Durles, Fahne 215; Kanne 52.

Edelsteine 68. 69. 70. 71. 92. 113. 114. 115. 119. 212. 223.
Eggenburg 93.
Ehrungen 2. 58. 59. 60. 79. 108. 218. 219. 220. 221. 244.
Elbesdorf, Kelch 94.
Einsätze 198.
Eisen 26 ff.
Elias, Woiwode der Moldau 39. 62.
Elisabeth, Witwe Albrechts II. 115.
Email 92. 96. 113. 114. 115. 119. 129. 137.
Empire 140. 194.
Enderlein Kaspar 54.
Engel Georg 54.
Engel Peter 218.
Englisches Tuch 224.
Eperies 80.
Epitaphien 220.
Erasmus, Goldschmied 227.
Erasmus, Schlosser 39. 190.
Erbschaftsprotokoll 68.
E. T. Goldschmiedestempel 124.
Evangelisten 209.

Facieletlein 224.
Färber 225.
Färberei 214.
Fahnen 28. 215. 216. 224.
Falczennede 224.
Falke, Jakob von 122. 139. 162.
Falke, Otto von 18. 93.
Faltenstickerei 200. 208.
Farbbeize 229.
Fayencefabriken 164. 165.
Feldschlange 20. 21.
Felsendorf, Altar 183.
Fenstergitter 36
Fensterkörbe 35.
Festonstich 206.
Feuereisen 208.
Feuerwaffen 19 ff.
Filigran 95. 96. 116.
Filigranschmelz 93.
Filk Andreas, Glockengießer 9.
Filzmützen 38.
Fink, Familie 184.
Flachornament 234.
Flachschnitzerei 168. 176. 177.
Flachstickerei 209.
Flasche aus Edelmetall 132.
Flasche aus Zinn 57.
Fleckeln 51.
Fleischer Michael 198. 203. 206.
Florenz 61. 150.
Forgebeig 75.

Forrer R. 186. 188. 214.
Frank Valentinus 134. 136.
Franzesko d'Antonio 93.
Frauendorf, Glocke 10.
Frauenschürzen 206.
Friaul 155.
Friedrich der Weise 10.
Friedrich Georg, Goldschmied 77.
Fruchtschale 135.
Frühm Katharina geb. Eichhorn 206.
Frwnyn (Frwenen) Johannes 31.
Fünfkirchen 199.
Fugger, Hans 65.
Furgehelg 75.
Fux, Fuchs, Johannes 21. 60. 227.
Fyikenius Andreas, Glockengießer 9.

Gahein 73.
Galgoczy 80.
Galt, Glocke 9.
Ganzlacken 33.
Gebinn s. Bühne.
Geldbeutel 230.
Geldhörse 69.
Genua 225.
Georgius 88.
Georgius, Goldschmied 62.
Georgius Hannes, Goldschmied 77.
Georgius magister hospitalensis 172.
Georg Skt. 158. 183.
German Johannes 37.
Geschichte des Kunstgewerbes, Illustrierte 93.
Gewehrkolben 28.
Ginter Andreas, Gießer 24.
Girelsau, Kelch 129; Zinnkanne 50.
giri-gari 51.
Gitter 34.
Glochnerin Margaretha 136.
Glocken 5 ff.
Glockengießer 7. 8. 9. 30.
Glockeninschriften 7 ff.
Gohlinus, Bischof 61.
Görgény 164.
Görlitz, Tuch aus 222.
Goethe 1. 2.
Gold- und Silberauslöser 81.
Golddruck 237.
Goldner Johann 61.
Goldschmied Simon 68.
Goldschmiedekunst 58 ff.
— «Mediascher Schule» 97.
Goldschmiedetechnik 91. 92.
Goldschmiedezunft 61. 65. 77. 78. 79. 80. 82. 106.
Gotik 100. 101. 103. 104. 109. 110. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121 168. 169. 170. 172. 173. 177. 178. 181. 188. 189.
G P, Monogramm auf einer Ofenkachel 147.
G R, Glockengießer 8.
Grabkreuze 37.
Graeff Martin, Töpfer 163.
gräsen jorgen 115.
Granatapfelmuster 215.
Gras Georg 115.
Grawen Els 115.
greczer (Messer) 38.
Greende Miklosch 219.
Greff Michel 147.
Gregor Karl, Goldschmied 67.
Gregorius, Glockengießer 8.
Gregorius, Maler 227.
Gregorius, Stückgießer 22.
Grett Simon, Kaufmann 38.
Groling Antonius, Kaufmann 30.
Gromann Johannes, Kaufmann 38.
Groß-Alisch, Altar 182; Brotschap 192.
Großau, Kelch 90.
Groß Hrobowa 35.
Groß-Kopisch, Glocke 8; Kanne 52; Kelch 97. 102.
Groß-Laßlen, Brotschap 192; Fahne 216; Glocke 9. 10; Kachelofen 161; Kelch 138.
Groß-Pold, Kelch 89. 90.
Groß-Probsdorf, Glocke 14; Kelch 94. 102. 103. 137.
Groß-Schenk, Altar 169. 183; Chorgestühl 175; Chrismatorium 85. 86. 109; Ciborium 86; Eisengitter 36; Kanne 125. 127; Kelch 95; Meßbuch 236; Monstranz 23. 108; Türe 176. 177.
Groß-Scheuern, Zinnpokal 47.
Grot (Ofenbank) 156.
Gürtel 60. 68. 69 73. 74. 76. 111. 116. 117. 118. 119. 228. 231. 232.
Gürtler 116.
Gußformen 49. 55.

Hadik, Andreas Comes de 220.
Hände, aus Edelmetall 60.
Hängeleuchter 24. 69.
Hakenbüchsen 20. 22. 32. 33. 228.
Halberstadt 63 64.
Halbgebachsen Heinrich 236.
halbkrymper 38.
Halsband 74
Halvelagen, Brotschap 192; Kohlenhecken 44.
Hamburg 38. 132.
Hamlerch, Kelch 90; Stickerei 205.
Hammersdorf, Kelch 84. 88; Majolikaschüssel 147.
Hamruden, Kelch 89; Kronleuchter 25.
Han Laurentius 62.

Handbüchsen 21
Handglar 74.
Handtücher 198.
Hann Sebastian, Goldschmied 130—137.
Harnisch 26. 27. 31. 32.
Harnischfeger 26.
Hartmann Michael, Tischler und Maler 169.
Haschagen, Glocke 13; Kelch 90. 128.
Haubitzen 21.
Haupt Johann, Bürgermeister 126.
Hausindustrie 197.
Hedschen Hen 89.
Heftel 68. 72. 76. 110—115.
Heger Martin, Tartschenmacher 40.
Heidendorf, Kelch 85.
Heidsdorf, Altar 168.
Hellebarde 27.
Helm 27. 28.
Heltner Dominicus und Servatius, Goldschmiede 67.
Heltau, Altar 169; Chorium 132; Kanne 139; Kelche 84. 85. 88. 90; Kirchenschatz 84. 85. 88. 89. 104. 105. 106. 108. 109; Kreuz 104. 105. 106; Ostensorium 104. 108. 109.
Henndorf, Chrismatorium 85. 109; Ciborium 86; Kelch 89; Krugrahmen 191; Schalldeckel 183; Taufkessel 10. 14. 15.
hermans de erfordia 88.
Hermannstadt
Brukenthalsches Museum s. Sammlungen.
Brunnengitter 37.
Chormantel 209.
Chorium 132. 135.
Fenstergitter 36.
Glocken 7. 8.
Grabkreuze 37.
Kannen 123. 126. 132.
Kelch 94. 95. 102.
Kelchtuch 203.
Kirchenschatz 94. 95. 102. 123. 124. 126. 129. 133. 135. 140. 209. 211.
Kirchentüren 184.
Leuchter 132.
Majolika 164.
Meßgewänder 210. 211.
Orgel 182.
Rathaus 178.
Sakristeitüre 34.
Schalen 132.
Schloß 132.
Taufbecken 8. 10. 12. 13.
Taufschüssel 132. 135
Teppiche, orientalische 220.
Torgitter 36.
Hetzeldorf, Chorgestühl 175; Kanne 143; Kelch 98. 101. 102; Türe 176.
H H Monogramm auf einem Majolikakrug 147.
Hieronymus, Schildmacher 40.
Hifft Anna und Martinus 101.
Himmel 93.
Hirmyss (Seidenstoff) 222.
Hirscher Christian 47.
Hirscher Georg 37. 38.
Hirscher Lucas 20.
Hirschfänger.
Hörel Georg, Rotschmied und Büchsengießer aus Nürnberg 20.
Hoggaeus Martinus, Gießer 24.
Holics, Majolika 155.
Holzdecke 178.
Holzintarsia 173.
Holzmengen, Kelch 85.
Homlescher Christof 221.
Homlescher Margaretha 63.
Homorod, Glocke 9.
Honterus Johannes 60. 65. 217. 233. 236.
Horvath Petrus 219.
H S Monogramm auf einem Majolikakrug 147.
Huet Albert 26. 27. 29. 41. 56. 63. 69. 221. 223. 230. 231.
Hueth Georg 221.
Humpen 60.
Hundertbücheln, Chrismatorium 85; Kelch 89.
Huszka 146.
H W Goldschmiedestempel 101.

Igell Bortel, Goldschmied 67.
Iglau, Tuch aus 222.
I L Goldschmiedestempel 129.
Intarsia 55. 173. 176. 180. 194.
Isabella 59. 60. 63.

Jaad, Altartuch 198; Kelch 85.
Jakob von Meschen 62.
Jakobsdorf b. Groß-Schenk Brotschap 139; Glocke 8; Kelch 90. 103. 129; Kessel 23.
Jacobus, Bildschnitzer 192.
Jacobus, fusor campanarum 18.
Jacobus, Glockengießer 8.
Jacobus Rodner 89.
Jamnitzer Wenzel 128.
Jegény, Glocke 5.
Jerg Paul, Glockengießer 8.
Johann Sigismund 60.
Johannes Alexii de Eczel 98.
Johannes Apengether 18.
Johannes Aurifaber 62.
Johannesbruderschaft 68.
Johannes, Tischlermeister 190.
Johannes, Töpfer 156.
Johannes von Schäßburg, Glockengießer 8.
Johannes v. Wertheim, Glockengießer 7. 8.

Josef II. 225.
Jüngling Daniel, Goldschmied 140.
Jüngling Stephanus, Goldschmied 140.
Jünglingin Agnetha 140.
Judas Thaddäus 209.

Kacheln 139. 156—160.
Kachelofen 156. 157. 158. 163. 243.
Kaiserslautern 132.
Kamucatum 212. 223.
Kandelaber 26. 71. 72. 122—127.
Kannen aus Zinn 52. 53. 56. 57.
Kannengießer 51.
Kannengießer Martinus 33.
Kannewas 223. 224.
Kanonen 20. 21. 22. 42.
Kanzelbehang 215.
Karaky 223.
Karl Gregor, Goldschmied 67.
Karlowitz, Friede von 81.
Karlsburg, Domschatz 137; Kelch 95. 137.
Karmaschin 230
Karmaschy sericum 223.
Karmenschyn feel 230.
Karmyssy 230.
Karpit 221.
Kartaunen 22.
Kaschau 21.
Kasula 208 ff.
Katzendorf, Kelch 90
Kelsd, Glöckchen 6; Kachelofen 160. 161; Kelch 88. 89; Majolika 149; Zinnkanne 50. 52.
Kelche 83. 86. 89. 90. 93. 131.
Kelchtuch 203.
Keller 55.
Kelling, Kelch 90; Zinnkanne 53.
Keramik 142 ff. 202.
Kerbmuster 159.
Kerbschnitzerei 188. 193
Kessel 23. 41.
Kessler 41. 42.
Keszlein A. M. geb. Gotzmeister 124.
Ketten aus Edelmetall 69. 70—74.
Kettenstich 206.
Kiel Nikolaikirche, Taufbecken 18.
Kilian Skt. 209.
Kirchenmantel 239.
Kirchenordnung aller Deutschen in Siebenbürgen 65.
Kirchenpelze 201.
Kirschner H., Goldschmied 77.
Kirtsch, Beschläge der Kirchentüre 35.
Klagenfurt 132. 135.
Klausenburg, Glocke 9; Kelch 95; Majolika 164.
Klauss Friedrich, Gürtler 116.
Klauzenburger Daniel, Gießer 23.
Klees 164.
Kleiderstoffe 222 f.
Klein-Blasendorf, Kelch 89.
Klein-Probsdorf, Glocke 8. 14.
Klein-Schalken, Glocke 6. 14; Kelch 94; Taufkessel 10. 12. 13; Tisch 178.
Klein-Schenk, Glocke 8; Kelch 89.
Klös Michel, Töpfer 163.
Klosdorf, Glocke 6. 8; Kelch 84; Meßgewand 209.
Kluftbecher 138.
Knöpfe aus Edelmetall 60. 69. 70. 73. 121. 223.
Kohaltglasur 145.
Kobalt sgraffiati 144.
Köcher 233.
Köln 213. 214. 233.
Kövér Béla 92.
Koffer 231.
Kohlenbecken 43.
Kolben 75.
Kommode 185. 194.
Konnert Michael, Töpfer 163.
Konstantinopel 137.
Kopff-Kanne 71. 76. 221.
Kopfkissenüberzug 203.
Kopfreliquiar 93.
Korallen 68. 69.
Kornisch Miklos 219.
Korntruhe 188.
Krakau 3. 60. 65 233.
Kreisch, Beschläge der Kirchentüre 35; Kelch 88. 94. 129.
Kreuze 103—108. 121.
Kreuze Martin 38.
Kreuzstich 199. 205. 206. 207.
Kronleuchter 25.
Kronstadt, Altar 182. 183; Casula 209; Fenstergitter 36; Gitter 36; Kelch 89; Kirchenschatz 60. 211; Kreuz 103; Kupferbecken 43; Majolika 164; Meßgewand 209. 211; Messerschmiede 87; Monstranz 108; Museum des Gymnasiums s. Sammlungen; Taufkessel 10. 14. 16; Teppiche orientalische 216. 217; Tüll-Stickereien 207; Türen 184; Wandschränkchen 176.
Krüge, gedeckelte aus Edelmetall 122. 123.
Krugrahmen 191. 192.
Kruzifixe 60.
Küchenmörser 23.
Kühlbrandt Ernst 216.
Künersberg 155.
Kürschner 230.
Kürschnerarbeiten 238.
Kunsthandwerk 2.

Kunststicker 213.
Kunz, Goldschmied 61.
Kupasch, Johann aus Silla 42.
Kupfergold 9.
Kupferkessel 44. 226.
Kupfergeschirr 41 ff.
Kupferrelief 45.
Kurfürstenpokal 127.
Kurschwert in Dresden 93.
K. W. Monogramm auf einem Zeugdruck 225.
Kylhan Johannes 38.
Kyrsch Jakobus, Tischler 192.
Kyrsch Valentinus, Tischler 192.
Kyrthuch 223.

L B Monogramm auf einem Schrank 194.
Lade, aus Eisen 33.
Ladschaufel 42.
Ladstock 27.
Langer Wolf (Kanone) 21.
Lanzenstechen 29.
Laßkanne 55.
Lauenburg, Tuch aus 223.
Laurentius, Goldschmied 67
Lazar Andreas 218.
Lazar Franz 49. 218.
Leblang, Glocke 8.
Leder 226 ff.
Lederapplikationen 51. 238.
Ledergehänge 229.
Ledergürtel 228.
Ledermosaik 236.
Lederpressung 236.
Lederschnitt 236.
Leffler Georgius, Glockengießer 8.
Lehnstuhle 182. 184. 230. 232.
Leinenstickerei 197. 198 ff
Leinenweberei 199.
Leipzig 81.
Leipziger Messe 199.
Lemberg, Tuch aus 222.
Leonhardus, Glockengießer 8. 12. 13.
Leschkirch, Kanne 125; Kelch 102. 129. 141.
Letiz Georg, Goldschmied 77.
Letz Markus, Goldschmied 67.
Letz Michael, Riemer 228.
Leuchter 10. 23. 24. 25. 52. 60. 73. 131. 136. 139. 141.
Leutschau 130.
Libertasche 9.
Liechtenstein, Gouverneur 29.
Linienornamentik 200.
Löffel 68. 73. 76.
Louis XVI 193. 194.
Lübeck 18.
Lüdecke Ernst 132.
Luders Ludwig von Halberstadt 63. 64.
Ludgerus Skt. 209.
Ludwig 61.
Ludwig Gropengether 18.
Lund, Tuch aus 222.
Luster 23.
Lutherofen 157. 158.
Luzia Skt. 209.

Machmut 39.
Mältzer Georg, Töpfermeister 163.
Mainz 213. 214.
Mainzer Druck 233.
maltz 69. 76.
Maioli Thomaso 234.
Majolika 148. 150. 151 152. 153. 155.
Maleremail 137.
Malmkrog, Altar 168; Beschläge der Kirchentüre 35; Chorgestühl 173. 175; Fenstergitter 36; Gittertürchen 36; Glocke 7; Sitzbänke 177.
Man Stefan, Goldschmied 68.
Mantelsack 230.
Mantua 233.
Margaretha, Gattin des Sebastian Hann 131
Maria 209.
Maria Magdalena 209.
Maria Theresia 22. 41. 81.
Maria, Gattin des Sebastian Hann 132.
Marienburg bei Schäßburg, Glocken 8; Kandelaber 25.
Marktschelken, Ciborium 86; Glocke 6; Kelch 83. 90; Türbeschläge 34; Zionsgießerzunft 47.
Maros-Vásárhely, Kelch 95.
Marpod, Kelch 94.
Marquart Lucas aus Stettin 63. 64.
Marqueterie 194.
Martin, Kannengießer 22. 33. 48.
Matthias Corvinus 17 21 59. 235.
Mathias, Meister aus Zeiden 60.
Maurer Martinus, Goldschmied 81.
Maylad 219.
Maylad Demetrius 44. 226.
M B, Monogramm 150
Mediasch
Altar 168. 169.
Ciborium 109.
Chorgestühl 175.
Fenstergitter 36.
Gittertürchen 36.
Glocken 8 9.
Goldschmied-Schule 97.
Kannen 123. 124. 125.
Kelch 90. 98. 99. 101.
Kirchenschatz 98. 101. 109. 123. 124. 125.
Orgel 182.
Schalldeckel 183.

Mediasch
Taufkessel 7. 10. 12. 16. 19.
Töpferzunft 183.
Meeburg, Altar 169; Bauernmöbel 187; Glocke 6; Kopfkissenüberzug 203; Truhe 180; Zinnkanne 50.
Meißen 142.
Meisterstück 67.
Meimes Stefan, Büchsenmeister 20.
Ménaság, Glocke 8.
Mente 223.
Mergein, Ciborium 83; Ostensorium 108.
Mergeier Georgius, Glockengießer 8. 9.
Merian Matthäus 133. 136.
Merten 218.
Meschen, Gittertürchen 36; Kanne 125; Kelch 88. 94; Meßgewand 211.
Meschendorf, Ciborium 86; Glocke 6; Himmel 193; Kelch 100. 101.
Meschinlieder 230.
Meßbuch 236.
Messer 70. 75.
Messerscheiden 70.
Messerschmiede 37.
Meßgewänder 197. 208—213.
Mettersdorf, Schrank 188.
Meyer Peter von Nürnberg 63. 64.
Michael, Sattler 227. 229.
Michaelis Franz 115.
Michelsberg, Chrismatorium 109; Truhe 193.
Micheisdorf, Chrismatorium 85; Kelch 84.
Michne Fürst 107.
Minarken, Leinenstickerei 208.
Mittel-Oderwitz 25.
M K, Monogramm auf einer Türe 176.
Model 225.
Modelbücher 199. 203. 204.
Modeldruck 214. 225.
Möbel 167 ff.
Mönchsdorf, Kelch 90.
Mörser 10. 21. 26.
Moldau 39.
Moldens Petrus, Witwe des 68.
Monstranz 23. 60. 108. 121.
mordai 27.
Mortesdorf, Glocke 14.
Mosaik aus Holz 181.
Moser Michael 155.
Mossrisch = muoserisch 75.
Mottko Johannes, Glockengießer 7. 8.
M S, Goldschmiedestempel 139.
M S, Monogramm auf einem Buchdeckel 237.
M S, Monogramm auf einer Türe 176.
Mühlbach, Sammlung des Gymnasiums, s. Sammlungen
Mühlbach, Altar 169. 178. 179; Casula 209; Kelch 88. 140; Schalldeckel 183.
Müller Friedrich 8. 12. 65. 66.
Münzkanne 126.
Murarius Petrus, Glockengießer 9. 23.
Muschelsessel 193.
Museum s. Sammlungen.
Musik, böhmische 51.
Musterbücher 196. 199. 203.
Muster von Stickereien 199. 205. 207. 208.
Mycko János 219.
Mykola Ladislaus 219.
Mylius, Baronin Wilhelm geb. von Brukenthal 132. 135.

Nachbarschaftsladen 181.
Nadeln 60.
Nndesch, Glocke 9.
Nadler Georg s. Radler Georg.
Nagy Ludwig 131.
Nagy Mihály Gothart 221.
Nasenband 73.
Nationaltracht s. Volkstracht.
Neidel Johannes, Glockengießer 8.
Neithausen, Kelch 89.
Neikenkrüge 151.
Neudorf bei Hermannstadt, Chorgestühl 175; Glocke 8. Kelch 89; Teilungsurkunde 208.
Neudorf bei Schäßburg, Türbeschlag 35.
Neuhart bei Braunau 35.
Neumann 92.
Newen Modelbücher 199.
Neydei (Neidei) Paul, Glocken- und Geschützgießer 8. 20.
Nicolaus Sbarpataki 89.
Nicolo Gailuci 93.
Nikolaus Aurifaber 61. 62.
Nikolaus aus Brenndorf 60.
Nikolaus, Kannengießer.
Nieder-Eidisch
Nieder-Neudorf, Kelch 90.
Nielio 88. 92.
Nimesch, Altar 179; Glocke 7. 8; Kelch 138.
Nösner Hannes, Goldschmied 77.
Nürnberg 3. 20. 38. 61. 63. 64. 135; Tuch aus 232. 233. 235.

Ober-Wallendorf 108.
Oechhörrlchen 31.
Ofen 210.
Ofenbank 157.
Ofenkacheln 139. 144. 156. 158. 159. 160.
Orendi G., Stadtingenieur 178.
Orendi Stephan 148.
Orgeln 182. 220.
Orient 199. 204. 215.
Ornamente, geometrische 200.
Osservanza, Kirche der, bei Siena 93.

Ostensorium 93. 104. 108.
Otto Dr. Kgl. Rat 148.

Pallasch 27.
pannus Wradislauiensis 227.
Panzer 32.
Papir Matthias 38.
Paradysgärtlein des J. Arndt 237.
Paszék 192.
Paulin Ursula 68.
Paulus, Apostel 220.
pavlus hon de thobla 88.
Peckri Sidonie 238.
Peckri Laurentius 238.
Pelzröcke 238.
Pempflinger Markus 21.
Perget 222.
Perillus 134.
Perlen 69. 114. 115. 212.
Perlenborten 68.
Perlmutter 75.
Pernisch Tuch 222.
Perotti 164.
Perser Teppiche 217. 221.
Peschendorf, Kelche 45. 138.
Peter, Wolwode 38.
Petersdorf bei Marktschelken, Kelch 90.
Petersdorf bei Mühlbach, Kaune 52; Kelch 86. 90. 94.
Peterwardein 21.
Petrus Aurifaber 62.
Petrus, Schlosser 31.
Petzel Caspar 63.
Pfanne aus Kupfer 41.
Pfauenaugemotiv 203. 233.
Pferdegeschirr 229. 230. 232.
Pferdemaulkorb 37.
Pferderüstung 27.
Pferdezaumgebiß 27.
Pfirsichkern 208.
Pflanzenornament 202. 212.
Phalaris 134.
Philippus, Apostel 209.
Pintak, Kelch 90.
Piset 68.
Pisotti Jacob 155.
Pistolen 28.
Pistolenschaft 27.
Plattner 39.
Plattstich 197. 206. 215.
Platz Karl 29.
Poárszék 60. 72. 192.
Pöllner Johannes 147.
Pokale 127. 128. 132. 135.
Porzellan 243.
Preis Christianus, Gießer 23.
Preßburg 80.
Preßornamente 226.
Pretal, Altar 169; Glocke 6.
Pruden, Altar 183.
Prunkwagen 226. 227. 228.
Pulverflasche 75.
Pulyzak 75.
punto tirato 200.
Puxen 26.
Pwzdrw Michael 31.

Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt 217. 228.

Rácz Mihály 221.
Radeln, Altar 168. 169. 170. 179; Kelch 88; Meßgewand 211; Sakristeitüre 177; Zinnkaune 50.
Radler Georg, Goldschmied 80.
Radul, Wolwode 229.
Radul Wratsch 59.
Rähmchentuch 204.
Rätscher Agnetha 205.
Rahmen 153. 191. 192.
Rakocri Franz 238.
Rapir 27.
Raschmacher 222.
Rau Antonius, Kupferschmied 42.
Rauchmäntel 211.
Rauthal, Fahne 215; Glocke 6. 16; Kelch 90; Kirchenschatz 35.
Raynke Hieronymus, Büchsenmeister 19.
Reformation 121. 210. 242.
Regensburg 236; Silberfund 122.
Regulation des Zunftwesens 65. 66.
Rehner Lucas 37.
Reichesdorf, Chorgestühl 175.
Reißenberger Ludwig 89. 105. 107. 112. 209. 210. 211. 213.
Reißner Johannes 137.
Rell Arndin Margaretha 136.
Relief aus Kupfer 45.
Reliefschnitzerei 179.
Reliquiar 93.
Remser Paul, Bürgermeister 210.
Renaissance 91. 101. 114–123. 125. 127. 133. 136. 173. 175. 160. 178. 179. 180. 181. 187. 188. 199. 201. 202. 235. 236.
Reps, Glocke 8.
Repser Pitter, Goldschmied 77.
Reschinor, Kronleuchter 25.
Reteg 42.
Reudel Johannes 17.
Reußdorf, Altar 169; Glocke 7. 8. 10; Kelch 94. 96.
Reußen, Kelch 129; Leuchter 141.
Reußmarkt, Kelch 90.
Rewdel Johannes, plebanus 17.
Reychmut Johanues, Tischler 174. 175.
Rhodus 155.

Richtschwert 28.
Riedenburg 139. 142. 155.
Riegl Alois, Prof. 216.
Riemer 227. 228. 230.
Riemzeug 230. 243.
Ringe 68. 70. 71. 76.
Ringelstechen 29.
Röhrich Valentinus, Bürgermeister 136.
Rörigin Maria 203.
Rodt Michael 38.
Rokoko 140. 141. 185. 187. 193. 194.
Roseln, Chorgestühl 175.
Rosenau 83.
Rosenauersches Wandgemälde 110. 111. 118.
Rosenfeld Ludwig Freiherr 132. 134. 135.
Rosenzinn 57.
Rosnyo (Rosenau) 31.
Roth Johann, Töpfer 149.
Roth Michael, Goldschmied 82.
Rothberg, Treppengeländer 36.
R T L, Tischlermonogramm 172.
Rüstkammer Städtische, in Hermannstadt 27.
Rüstungen 27 ff.
Rupertus, Bischof von Salzburg 209.

Säbel 27. 75.
Säbelscheiden 229.
Sachsenheim, Friedrich von 180.
Sächsisch Regen, Kelch 90.
Saffianleder 229. 230.
Sakadat, Kelch 84. 85.
Sakristeischrank 176.
Salongarnitur 194.
Salzbüchsen 73. 76.
Salzburger Fayencen 144. 155.
Salzfaß 221.
Sammlungen
Alt-Schäßburg in Schäßburg 22. 24. 29. 35. 40. 44. 49. 52. 53. 54. 55. 86. 150. 154. 155. 160. 164. 176. 178. 181. 184. 185. 188. 209. 215.
Bacon Dr. Josef in Schäßburg 178. 181. 185.
Baron von Brukenthalsches Museum in Hermannstadt 23. 44. 47. 50. 52. 53. 54. 84. 106. 108. 110. 114. 125. 127. 128. 135. 138. 139. 146. 147. 153. 154. 155. 159. 160. 163. 164. 176. 185. 193. 197. 209. 237.
Germanisches Museum in Nürnberg 199.
Haidenwang Karl in Schäßburg 181. 184. 232.
Karpathenmuseum in Hermannstadt 24. 29. 34. 37. 40. 44. 54. 115. 117. 119. 146. 147. 148. 151. 156. 165. 178. 185. 189. 193. 198.
Sammlungen
Kronstadt, Museum des ev. Gymnasiums 23. 45. 88. 108.
Kunstgewerbemuseum in Berlin 25. 127. 172.
Mühlbach, Museum des ev. Gymnasiums 28.
Museum der schönen Künste in Budapest 50.
Museum in Mediasch 147.
Nationalmuseum in Budapest 131. 134.
Pfälzisches Museum in Kaiserslautern 135.
Pinakothek in Faenza 150.
Rath Georg in Budapest 181.
Resch Adolf in Kronstadt 115. 117. 118. 138. 147. 154. 155. 231.
Rosenfeld, Freiherr Ludwig in Wien 132. 134. 135.
Rothschild, Frankfurt a. M. 132.
Rüstkammer in Hermannstadt 22. 27. 33. 34. 40. 177. 178. 222. 224.
Schlesisches Museum 139.
Siebenbürgisches Museum in Klausenburg 138. 231.
Sigerus Emil in Hermannstadt 34. 43. 44. 50. 54. 55. 115. 117. 119. 146. 147. 148. 151. 155. 159. 180. 181. 184. 185. 194. 197. 205.
South Kensington Museum 150.
Technologisches Museum in Budapest 147. 148.
Fentsch Julius in Kronstadt 35. 55. 184. 232.
Samt 209. 212. 223. 224. 225.
Samtbrokat 208.
Sättel 27. 74. 75. 226. 227. 228.
Sattelzeug 74. 75. 226. 228.
Sattler 226. 227. 229. 230.
Saurius Michel 90.
Savona 156.
S B Parochus in Waldhütten 129.
Scarlatum 223.
Schaas, Altar 168. 170. 179; Kanne 50; Kelch 100; Taufkessel 7. 10. 11. 12. 19.
Schabrucken 224. 231.
Schäßburg, Altar 168. 169. 182; Chorgestühl 173. 174; Glocke 7. 9; Kanne 126. 127. 140; Kelche 99; Kirchenschatz 99. 126; Majolika 148; Museum s. Sammlungen; Orgel 182; Schalldeckel 183; Taufbecken 8. 10. 14. 15. 18; Wandschränkchen 175. 176.
Schalldeckel 183.
Scharosch bei Elisabethstadt, Altar 182; Kelch 137.
Scheiben aus Zinn 57. 72; aus Silber 73.
Scheiden aus Edelmetall 74. 75.

Schellenberg, Kelch 48.
Scherleck = serleg s. Pokal.
Schermerin Chatarina 133.
Schild 32. 40.
Schildmacher 39. 40.
Schirmer Hans 218.
Schirmer Johannes 38
Schisschak (Helm) 26. 27.
Schkadt Johannes, Glockengießer 9.
Schlesisches Tuch 224.
Schlosser 26. 29. 30.
Schlösser 33. 54.
Schmidt Johannes 123.
Schmiede 26.
Schmiegen Altar 168. 170. Chorgestühl 173. 175; Glocke 5. 6.
Schmiede 26.
Schmuck 68. 69. 70. 71. 110. 111. 112. 118. 119.
Schneider 227.
Schneiderscheer 208.
Schmidders Gorgis 31.
Schnittechnik 97.
Schnüre aus Edelmetall 69. 117.
Scholten, Türe 176.
Schomelott 224.
Schönberg, Glocke 7. 8; Kronleuchter 25.
Schönbirk, Rähmchentuch 204; Schrank 188.
Schorten, Glocke 8.
Schrank 176. 182. 185. 188. 194.
Schreibkasten 194.
Schulier Johann Peter 90.
Schullerus Adolf 190.
Schürzen 206. 207.
Schüssein 43. 147. 156.
Schüsselrahmen 192.
Schwarz Peter 38.
Schwarzenberg, Gouverneur 29.
Schweischer Altar 169; Kelch 95. 129; Zinnkanne 50.
Schwert 28.
Schwertfeger 26. 39.
Schwertfeger Daniel, Gießer 23.
Schwiebers, Tuchmacherinnung 47.
Schwindrazheim Otto von 239.
Sebastian, Schwertfeger 32. 228.
Seiburg, Kelch 90.
Seiden, Altar; Becher 110; Glocke 8; Kelch 128
Seidenbrokat 208.
Seidenzeug 223. 225.
Seidner Andreas 99.
Seiler Matthias, Goldschmied 68.
Seiwert Michael, Töpfer 163.
Semriger Matthias 133.
Seraphin Fr. Wilhelm 16.
Seraphin Valentin 80.
Sessel, 184. 193. 194. 230. 232.
Setz Markus, Goldschmied 67.
Sèvres 142.
Seymen Pitter, Goldschmied 77.
Seyvert Johannes 49.
S G Goldschmiedstempel 124.
Sgraffiati 144. 145. 146.
S H Goldschmiedstempel 131.
Sibmacher Hans 199. 203.
Siegburg 142. 155.
Siena 150.
Sigerus Emil 29. 37. 131. 147. 203. 204.
Sigillatores 81.
Sigismund 93.
Sigismundus, Glockengießer 8.
Silberbecher 83
Silberkannen 59.
Silberne Löffel 221.
Simon aurifaber 33.
Simon Goldschmied 67.
Simon, Töpfer 158.
Sixtus, Kannengießer 48. 55.
S. Lucio Atessa 93.
Soldischhastei 22.
Solis Vergil 28. 123.
Somok = szomak 76.
Sommerburg, Majolika 152.
Sophia, Gattin des Christof Homiescher 221.
Soterius von Sachsenheim 138.
Spangen 72—76. 121. 211.
Spielsachen aus Zinn 55.
Spieß 27. 32.
Spitzen 207.
Sporen 74.
Stadtrichterschwert 33.
Stameth 223.
Stanislaus, Stückgießer 42.
Stayer 39
Stechharnisch 30.
Stechschwert 27.
Stechzeug 29.
Steen Jan Havicksz 50.
Steigbügel 39.
Stein, Glocke 8; Kelch 90.
Steinheiser Jakobus, Glockengießer 7.
Stempelschneider 235.
Stengelbecher 128.
Stephanus, Schlosser 30. 31. 190.
Stettin 63. 64.
Steyer 38.
Stickerei 51. 197. 199. 226. 232. 242. 243.
Stin Thomas, Goldschmied 123.
Stirnband 74.
Störer 67.
Stoffe 222.
Stolzenburg, Altar 182; Altarkreuz 103. 104. 105. Ciborium 110; Kelche 93. 94.

96. 103; Meßgewand 209; Schalldeckel 183; Treppengitter 36.
Stolzinhes Hans in Mediasch 36.
Stoß Veit 3. 65. 169. 171. 179.
Straßburg 214.
Streitkolben 75.
Stranovius Jeremias 182.
Streubüchsen 32.
Ströpen 223.
Stückgeschütz 9.
Stückgießer 19. 20. 22. 42.
Stühle 184—187. 193. 194. 232.
Stundenmacher Sigismund, Glockengießer 8.
Sturmhauben 27. 28.
Sykesd Johannes 219.
Syrlin Georg 171.
S Z, Goldschmiedestempel 128.
Szabó Josefine 131.
Szászcsávás, Glocke 9.
Szent-Márton, Glocke 9.

Tafelaufsatz 138; Merkelschen 128.
Tafelgeschirr 72. 73.
Taffet 223. 225.
Tanister (Tornister) 229.
Tartarische Sättel 228.
Tartlau, Chorgestühl 175; Glocke 8, Kelch 84. 89; Sakristeischrank 176.
Tartler Johannes 39.
Tartschen 29. 32. 40. 231.
Tartschenmacher 32. 40.
Taschner 230.
Täser 232.
Tassen 72. 73.
Taterloch, Altar 169.
Taufkessel 10 ff.
Taufschüssel 135.
Teilungsurkunde 208.
Teleki Michael 21.
Teller 213.
Tellerrahmen 191. 192.
Telmen Andreas 49.
Teppiche, orientalische 199. 203. 216—222.
Terracina 198.
Terschor 229.
Teutsch Bischof 24.
Teutsch G. D. 47.
Teutsch Johannes 180.
Teutsch Josef 220.
Teutsch J. B. 194.
Teutsch Julius 65.
Teutsch Maria 181.
Teutschin Agnetha 90.
Thamaßketin 223.
Theil Johann, Töpfer 163.
Thewreck Petrus 59.
Theylner Michael, Goldschmied 67.
Thomas Goldschmied 62.
Thomas v. Hermannstadt, Buchdrucker 238.
Thoroczi Miklos 218.
Thorotzkai Matthias 76.
Thoro Andreas 54.
Thürr Johannes 53.
Thyrk Johannes, Sattler 226.
Tiefschnittschmelz 105.
Tiersymbolik 200. 201.
Tintenfaß 60.
Tische 177. 187.
Tischfuß 208.
Tischtücher 198.
Tischrarge 178.
Tobsdorf, Glocke 7. 8; Kelch 88.
Töpfe aus Kupfer 42.
Töpfer 142 243.
Töpferkunst 149. 162.
Törzburger Schloß 156.
Tobiasdorf s. Tobsdorf
topper Andris 85.
Torenburg 21.
Torenburger Majolika 153. 154.
T S L Monogramm auf einer Weinkanne 153.
Tracht s. Volkstracht.
Trappold, Kelch 90.
Treppengeländer 36.
Trier 213.
Trinkbecher 110.
Trockentuch 208.
Truhen 34. 55. 177. 180. 181. 187. 188. 189. 193. 198. 232.
Tuch 222. 223. 224.
Tuchscherer 158.
Tüllschürzen 207.
Tüllstickereien 207.
Türarmierung 34.
Türbeschläge 35.
Türen 34. 176. 177. 181. 183. 184.
Türkei 38.
Türkisches Becken 41.
Türkische Frauengürtel 229.
Türkische Gürtel 116. 228. 229.
Türkischer Kessel 41.
Türkische Krüge 41.
Türkische Teppiche 221.
Türkische Waffen 27.
Turnierhelm 27.
Turnierzeug 29.
Tussak-tusak 75.
Tye'l Bartel, Goldschmied 67.

Uhr 76.
Ulmer Münster 171.
Ulmer Druck 233.
Umhängetaschen 232.
Unch Samuel 53.

Unionsstatuten, Ergänzung der 67. 68.
Unionsversammlung 77.
Unterarmstück 28.
Urwegen, Kelch 90.
Uten Antonius, Glockengießer 7. 8.
Utenn Antonius, Cibiniensis Glockengießer 8.

Valentin, Buchführer 42.
Valentinus, Schneider 227.
Váradi János, Glockengießer 9.
vasa sacra 110.
Veldt Johann, Töpfer 149.
Velesducher = italienische Tücher 222.
Venedig, Teppich aus 221. 225. 233.
Venezianische Drucke 223.
Verona, Tuch aus 222.
Vespermäntel 211.
Volkskunst 2. 186. 241. 243.
Volkstracht, sächs. 110. 111. 118. 119. 225. 228. 238. 239. 240.
Vorstat 212.

Wächter J. 211.
Waffen 19 ff. 26 ff.
Waffenschmied 31.
Wagner Honnes, Töpfer 149.
Wagner Michael, de Czayolino 31.
Waida Michael 95. 96.
Waidhofen 38.
Waiachel 38.
Waldhütten, Kelch 129.
Waldhütter Michael, Zinngießer 23.
Wallendorf 188.
Wandrahmen 191.
Wandschränkchen 176. 189. 190. 191.
Wappenschild 44.
Wappensticker 213.
Wappenstil 201.
Waschschüssel 60.
Wasserflüßig 208.
Watach 39.
Webereien 196. 197. 198. 230.
Wechter Georg 123.
Wedgwood 155.
Wehrordnung, Kronstädter 19. 32.
Weilan, Kelch 90.
Weingartskirchen, Altar 182; Glocke 3.
Weinkännchen 146. 150. 151.
Weißenberjer Johannes, Glockengießer 8.
Weißenburg 7.
Weißenburge Johann 20.
Wenning Georgius, Glockengießer 7. 8.
Werd, Kelch 90.
Wermesch, Bettuch 206.
Wertheim, Johannes von 7. 8.
Wewer Hans 89.
Wien 3. 36.
Wiese 35.
Willkommhumpen 47.
Windan, Bettuch 206.
Wirtshauszeiger 35.
Wittstock Oscar 111.
Wladislaus II. 58. 62.
Wölz, Kelch 89.
Wolfgangus Cibinii, Glockengießer 8.
Wolkendorf b. Schäßburg, Kelch 90.
Woliweber 212.
Woyka, Kaufmann 229.
Würzburg, Burchardskirche, Glocke 6.
Wurmloch, Chorgestühl 175; Gittertürchen 36.
Wurzelfurnier 194.

Zabbo (Szabó) Leonhardus 30.
Zapolya Johann 48. 59. 63. 226.
Zapolya Johann Sigismund 106.
Zaprag s. Schabracke.
zatyaners feel 230.
Zaumzeug 75. 226.
Zeckel (Säckel) 229.
»Zeidner Denkwürdigkeiten» 9.
Zellenschmelz 92.
Zendersch, Kelch 96.
Zeugdruck 197. 214. 215. 216. 224
Zied, Kelch 127. 128.
Zierpokal 128.
Zinn 46 ff.
Zinn, Ornamentik auf 51.
Zinn, Spielzeug aus 55. 56.
Zinnflaschen 57.
Zinngießer 48. 56.
Zinngießerzunft 46. 47.
Zinngravierung 54.
Zinnintarsia 55. 180.
Zinnkannen 52. 53.
Zinnkelier 55.
Zinnleuchter 57.
Zinnpokal 47.
Zinnscheiben 57.
Zinnschüsseln 49. 52. 53. 54. 56. 57.
Zips 61. 65.
Zopfstich 205. 207.
Zügel 75.
Zünfte 242.
Zuckerbüchsen 75.
Zunft der
Buchbinder 234.
Cselzmenmacher 53.
Faßbinder 154.
Goldschmiede 60. 63. 65. 66. 77—80. 82. 106.
Keßler 41.
Kürschner 65.
Schneider 65.
Schuster 65.
Seiler 230.

Zunft der
Töpfer 162.
Weber 64. 135.
Zinngießer 46.
Zunftbeschaumarken 66.
Zunftgefäße 49. 50.
Zunftordnung der Goldschmiede 61. 63. 82.
Zunftwesen, Regelung des 65. 67.
Zunftteppiche 230.
Zwickau, Tuch aus 222.

Nachträge und Berichtigungen.

S. 3 Z. 8 von unten statt «das» — «der».
S. 8 Z. 6 von unten statt «Schönburg» — «Schönberg».
S. 13 Z. 13 von oben fällt das Komma hinter «Bedeutung» weg.
S. 15 Z. 10 von oben statt «dem» — «den».
S. 22 Z. 1 von unten statt «befinden» — «befindet».
S. 29 Z. 1 von oben statt «Lichtenstein» — «Liechtenstein».
S. 44 Z. 7 von unten statt «Seklergraf» — «Szeklergraf».
S. 49 Z. 17 von unten statt «hat» — «haben».
S. 57 Z. 3 der Anmerkung von oben statt «Groß» — «Gross».
S. 92 Z. 6 von unten ist hinter «haben» ein Komma einzuschalten.
S. 119 Z. 9 u. 8 von unten und sonst noch statt «Karpathenvereinsmuseum» — «Karpathenmuseum».
S. 145 Z. 17 von unten statt «1780» — «1777».
Zu S. 146 Z. 10 von oben ist zu bemerken, daß das älteste Kobaltsgraffito sich in der Sammlung Sigerus befindet. Es ist ein Weinkrügel mit der Jahreszahl 1777.
S. 161 Z. 11 von unten statt «eine» — «ein».
S. 185 Z. 15 von unten statt «bkeannt» — «bekannt».
S. 200 Z. 15 von unten statt «verwendet» — «angebracht».
S. 200 Z. 7 von unten ist hinter «und» ein Komma einzusetzen.
S. 207 Z. 8 von oben statt «den» — «dem».
S. 222 Z. 5 der Anmerkung von unten statt «Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt III, S. 233» — «Ebenda S. 233».
S. 223 Z. 2 der Anmerkung von oben statt «Ebenda I, S. 134» — «Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt I, S. 134».
S. 225 Z. 2 von unten ist hinter «1860» «in» einzufügen.

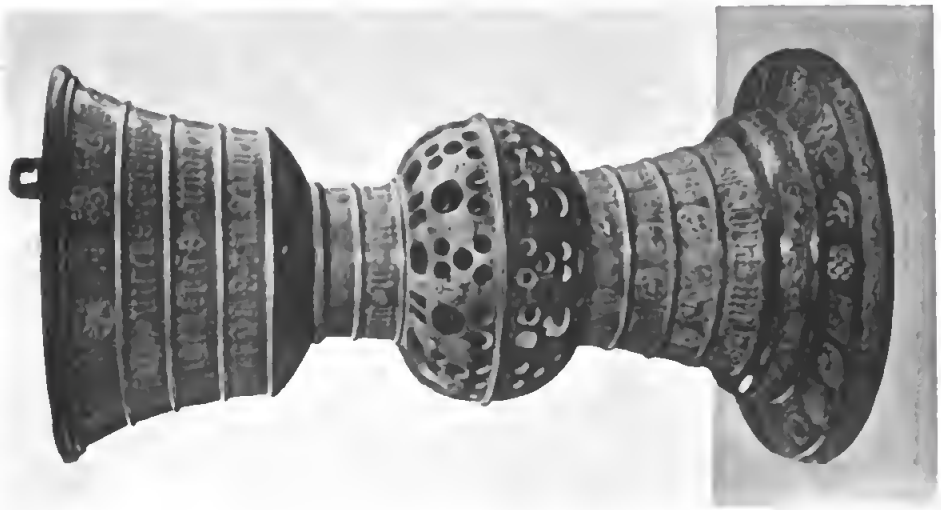
Tafel XVI sind die Unterschriften 1) und 3) zu verstellen.

Nach Abschluß des Druckes sind dem Verfasser folgende Kunstgegenstände bekannt geworden:

1) Ein geätztes Schmuckkästchen aus Eisen. Es stammt wohl aus dem 17. Jahrhundert, die Zeichnungen, teils figural, teils ornamental gehalten, gehören der Hochrenaissance an. Die schöne, aber nicht siebenbürgische Arbeit befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Fritz Mauksch in Mühlbach.
2) Die reichhaltige Sammlung an prachtvollen siebenbürgischen Ringen deren älteste Stücke in das 15. Jahrhundert zurückgehen, und an Schmucknadeln aller Stilarten im Besitz des Herrn Emil Sigerus in Hermannstadt.
3) Ein Tischchen mit eingelegter Landschaft aus dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Sigerus.
4) Zwei türkische Stickereien, 16. Jahrhundert, mit prachtvollem Hyacinthenmuster und eine aus Stritfurt stammende Kasula mit gesticktem Kreuz. Diese Stücke kamen durch Vermittlung des Herrn Bischof D. Dr. Teutsch in das Brukenthalsche Museum.

Digitized by Google

TAFELN.



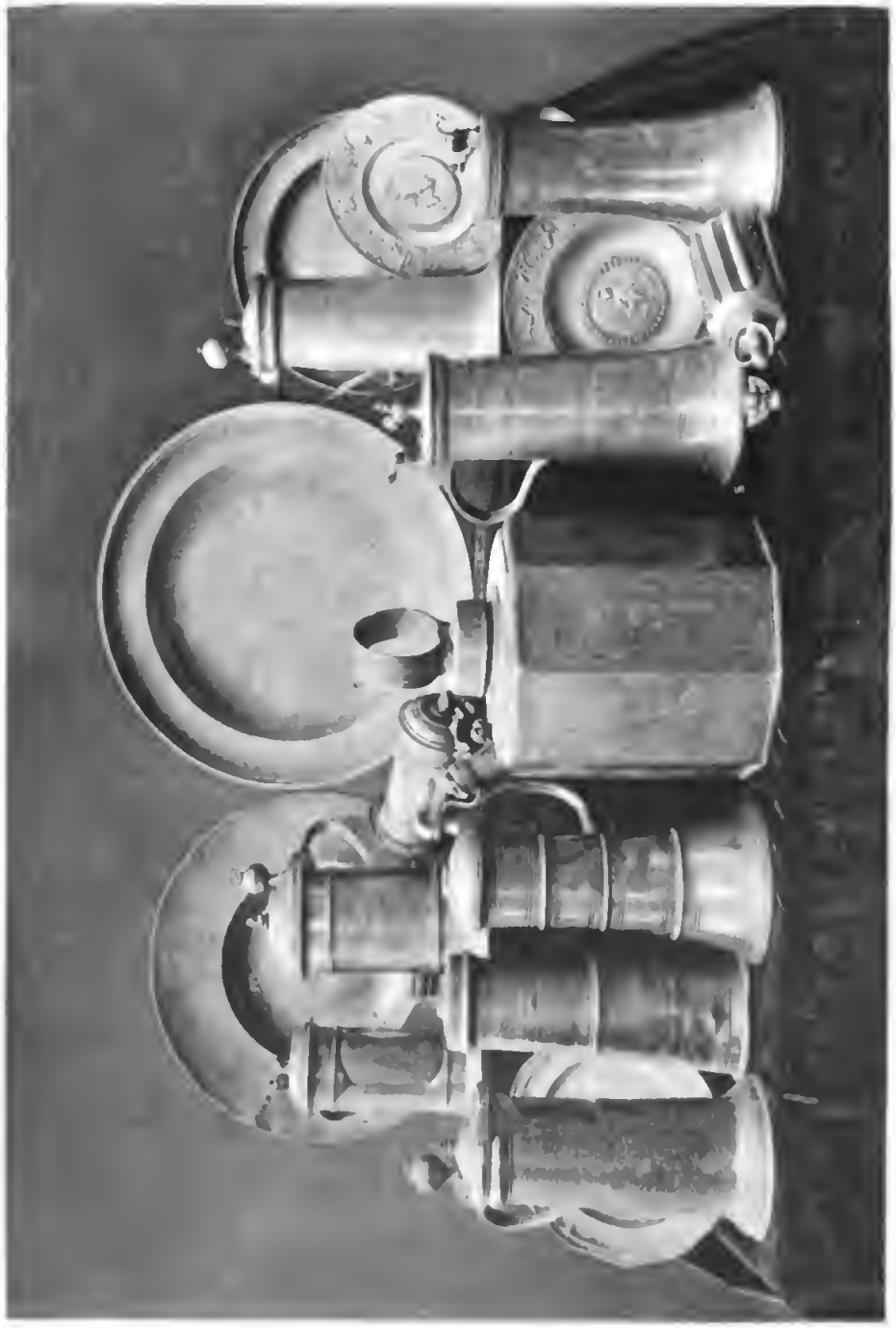
Das Hermannstädter Taufbecken.

Das Schaaser Taufbecken

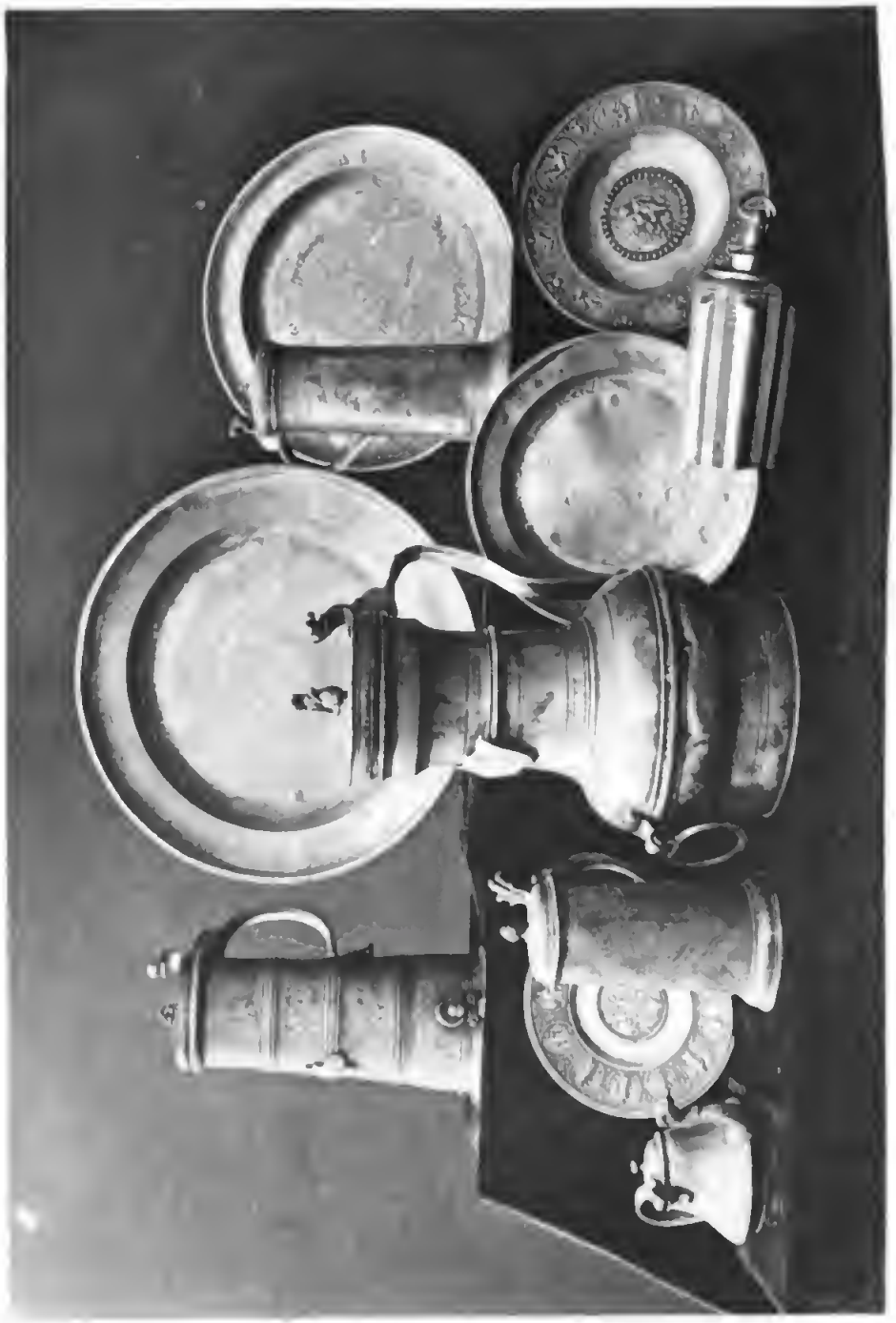
Die Rüstkammer auf dem Hermannstädter Rathaus.

Geätzte und goldtauchierte Rüstungsteile in der Hermannstädter Rüstkammer.

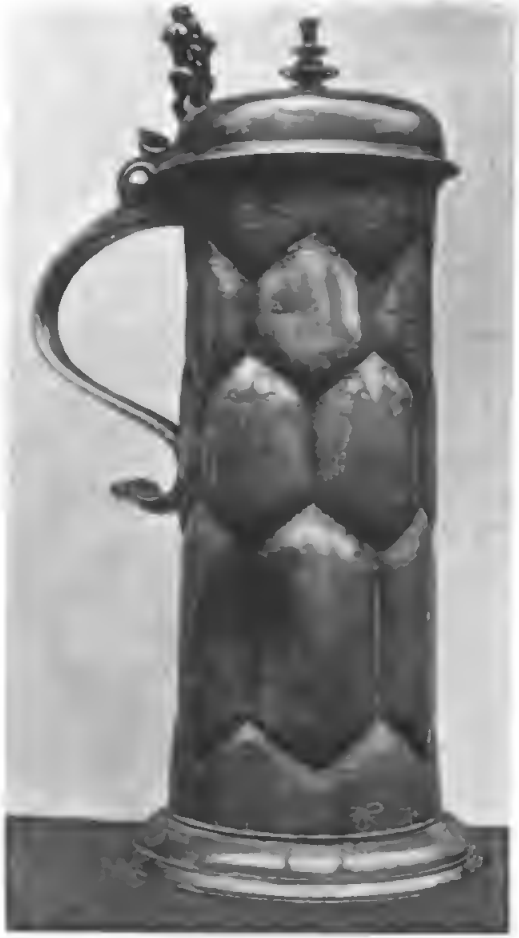
Kupfergeschirr der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.



Zinngeschirr der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.



Zinngeschirr im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.



1) Gebuckelte Zinnkanne im Besitz der Meeburger Kirchengemeinde.

2) Gravierte Zinnkanne in der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

3) Zinnkanne mit Ausgußrohr im Besitz der Meeburger Kirchengemeinde.

1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Tartlau bei Groß-Schenk

2) Das Mergler Ciborium im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Heltau.

Taf. VIII.

1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Kreisch

2) Ciborium der ev. Gemeinde in Marktschelken.

3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg.

Taf. IX.

Digitized by Google

1) Abendmahlskelch mit Drahtemail im Besitz der ev. Gemeinde in Klein-Schelken

2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Deutsch-Kreuz.

3) Abendmahlskelch mit Drahtemail im Besitz der ev. Gemeinde in Groß-Schenk.

Taf. X.

1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg

2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.

3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Birthälm

Taf. XI.

1) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.

2) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Schaas.

3) Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Mediasch.

Das Stolzenburger Kreuz.

Digitized by Google

1) Altarleuchter des Sebastian Hann im Hermannstädter ev. Kirchenschatz.

2) Prunkpokal im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

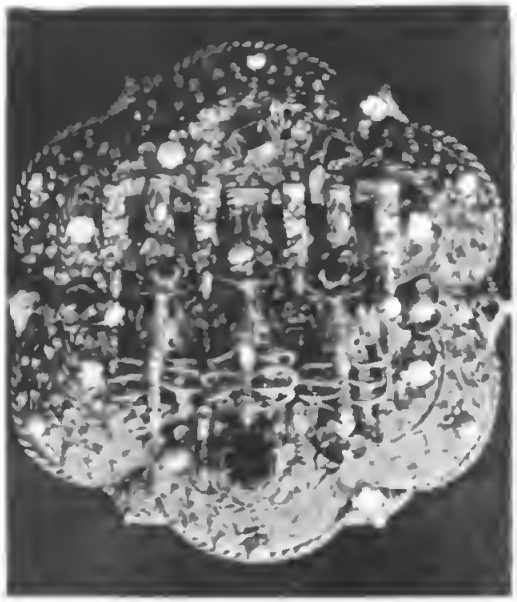
3) Zunftbecher im Brukenthalschen Museum.

Silberne Trinkgefäße im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

3) Abendmahlskanne des Thomas Stin im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

2) Abendmahlskanne der ev. Gemeinde in Birthälm.

1) Silberner Deckelkrug im Hermannstädter ev. Kirchenschatz.



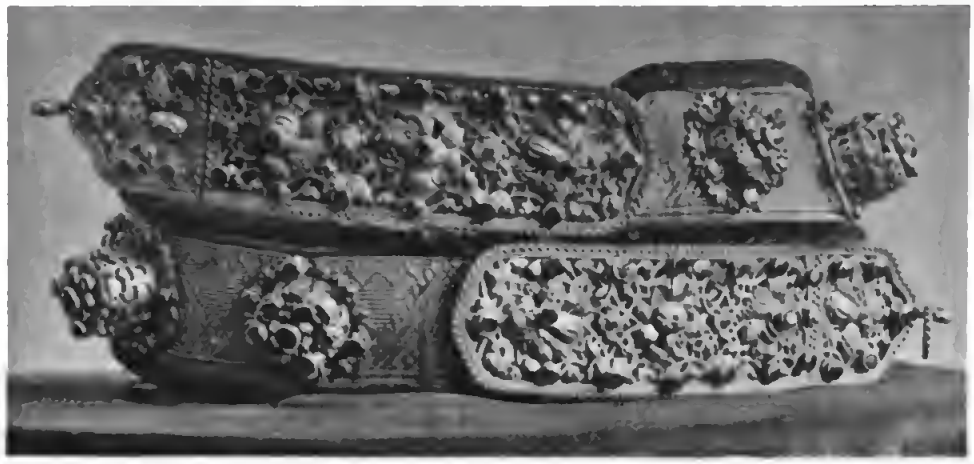
1) Heftel in Privatbesitz.

2) Heftel im Karpathenmuseum in Hermannstadt.

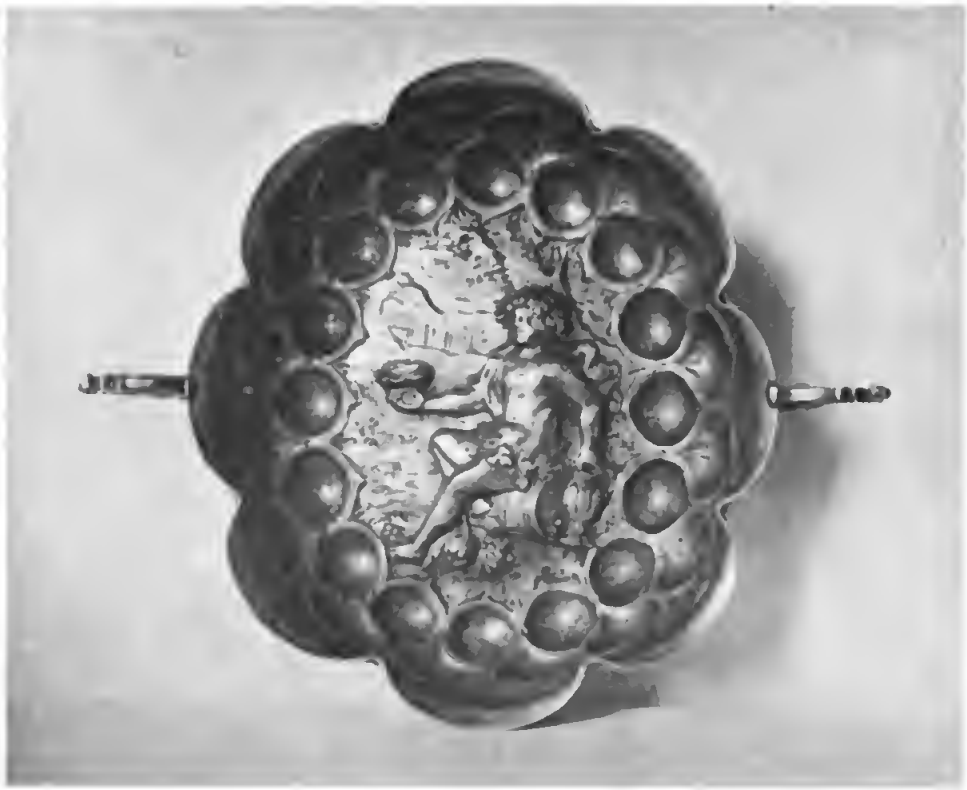
3) Heftel in der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt

Taf. XVII.

Digitized by Google



1) Gürtel in bäuerlichem Besitz



2) Silberschale des Sebastian Hann im Pfälzischen Museum zu Kaiserslautern.

3) Gürtel in bäuerlichem Besitz.

Digitized by Google

Siebenbürgisch-sächsische Bauernmajolika der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

1) Weinkrug in der Sammlung A. Resch in Kronstadt.

2) Wasserkrug in der Sammlung A. Resch in Kronstadt.

3) Weinkrug im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

Taf. XX.

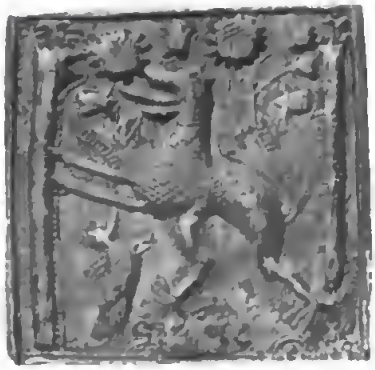
Digitized by Google

1

2

3

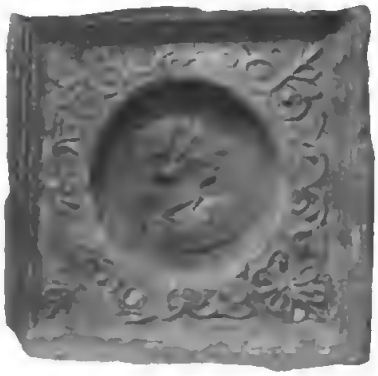
4



5

6

7

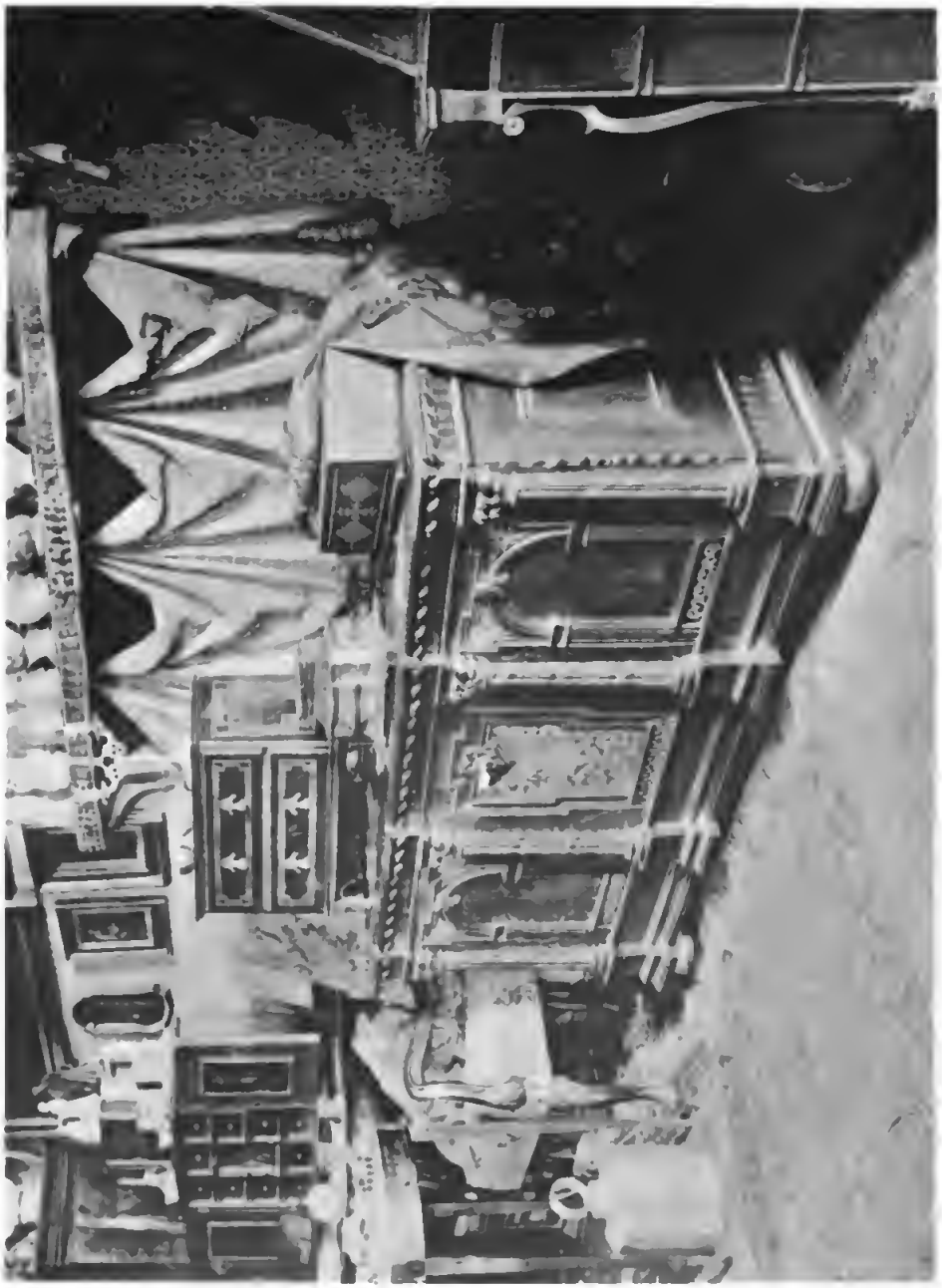


8

Siebenbürgisch-sächsische Ofenkacheln.
5 in der Sammlung E. Sigerus, die übrigen im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

Siebenbürgisch-sächsische Ofenkacheln im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt.

Flachschnitzereien vom Chorgestühl in der Schäßburger Bergkirche.



Renaissancetruhe der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

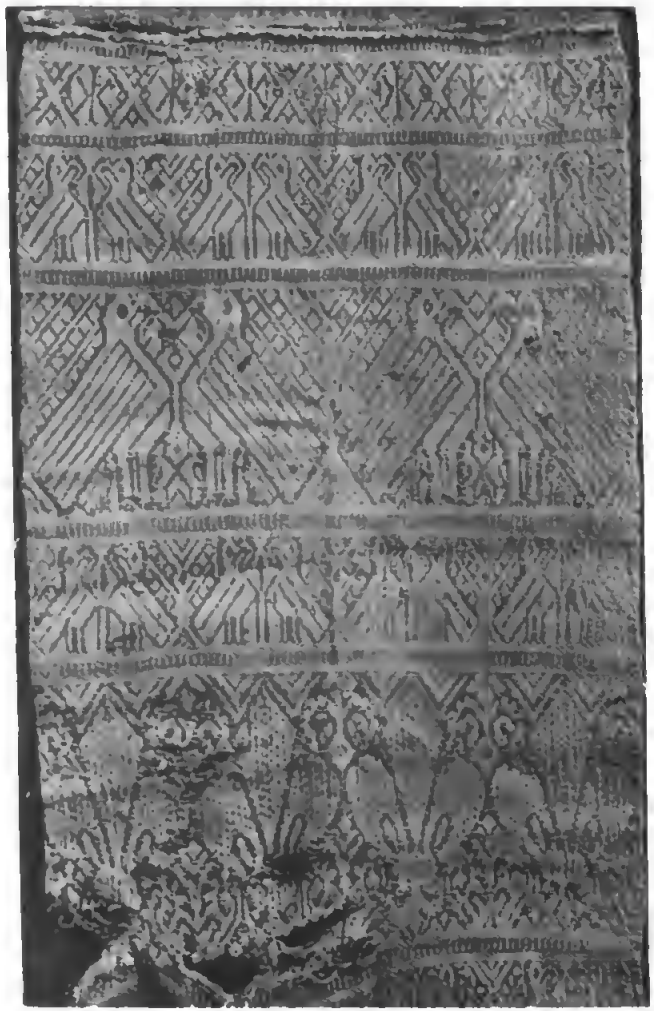
Armsessel der Sammlung Julius Teutsch in Kronstadt.

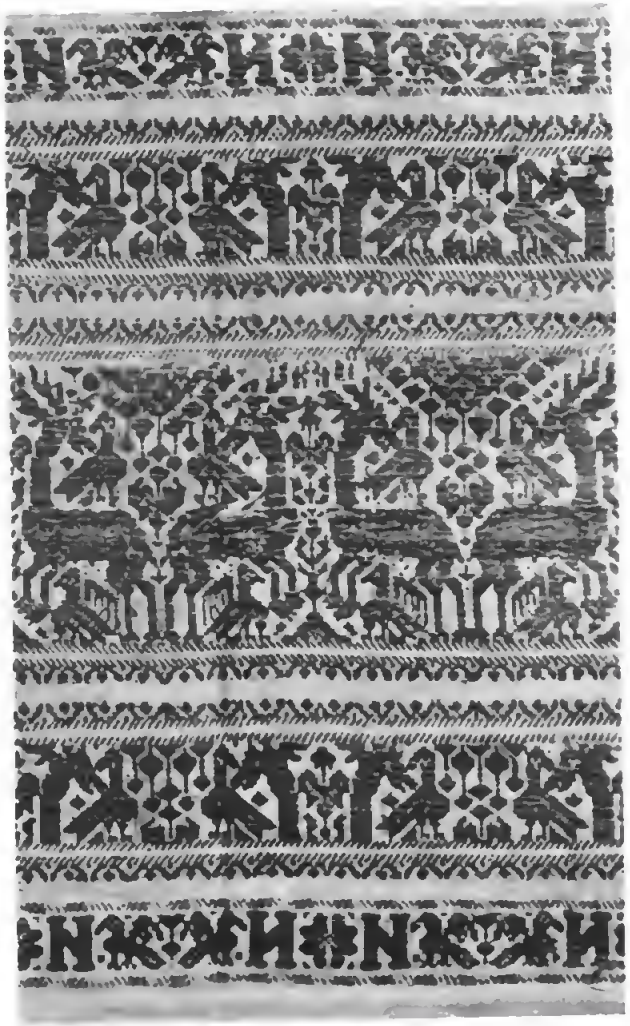
Digitized by Google

Schrank der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

Siebenbürgisch-sächsisches Bauernzimmer in Meeburg.

Das siebenbürgisch-sächsische Bauernzimmer im Karpathenmuseum in Hermannstadt.





Siebenbürgisch-sächsische Webereien

Brukenthalsches Museum. Sammlung E. Sigerus.

Taf. XXIX.

Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien und Durchbruchsarbeiten der Sammlung E. Sigerus in Hermannstadt.

Meßgewand im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Kronstadt.

Digitized by Google

Stickereien auf Leder und Lederapplikationen auf Pelzen siebenbürgisch-sächsischer Bauern in Groß-Laßlen.

FA768.8.104
Geschichte der deutschen kunstgewer
Fine Arts Library
BAS6637
3 2044 034 525 113

Digitized by Google